

مسرحنا

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 25 الاثنين 22 ذو الحجة 31 ديسمبر 2007 32 صفحة - جنيه واحد

إهدار كرامة الفن المصرى من المحيط إلى الخليج

جواد الأسدى يقرأ مستقبل بيروت بعيون لوركا

نورا أمين تصنع أسطورة أكثر ذكورية مما صنعه الرجل

«هلوسة فى البوسطة»

نص مترجم للإيطالى ألفريدو بالدوتش

د. عجاج سليم يكتب عن توظيف التكنولوجيا فى المسرح

«تلك العتمة» عرض مغربى فى روابط

أطفال قطر يمجدون الحرية على مسرحهم الوطنى

● لم يعد فى الإمكان رؤية الإنسان الجديد فى المسرح ولا حتى عرض خطط مجتمعية بديلة، المسرح لا يسمح فقط بوجود الإنسان المكبوت والمنبوذ والمغلوب على أمره والمحاصر بل ويجعل منه مرغوباً حياً وملموساً.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

هوامش العدد

هوامش العدد من كتاب: «لماذا نحتاج إلى المسرح» لمحرره: بيتر إيدين، ترجمة: أحمد عبد الفتاح -عماد محمد عبد الغنى -حنان معوض، مراجعة: د. حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة -أكاديمية الفنون 1999م.

لوحات العدد

فاسيلى سوروكوف

المخرج العراقى عزيز خيون: هناك تكوينات مسرحية عراقية لا تزال تدرك المسئولية التى يحملها المسرح صـ 26

الفنان السورى د. عجاج سليم يكتب عن اختراق المسرح لمفهوم النوع صـ 22



عروض المينى مسرح، مصطلح جديد ومهرجان يراهن على الشباب صـ 5

مواهب فنية كبيرة تذوى ولا نشعر بها إلى أن ينتهى العمر دون حلم صـ19

بجرأة يحدثنا الفنان أحمد كمال عن المشاكل التافهة التى تستهلك روح الفنان صـ8

لوحة الغلاف

الضاحك الباكى

ارتبط القناع ببداية فن المسرح واستخدمه الإغريق لضرورة حتمية، إذ كان الممثل على مسافة بعيدة عن المتلقى الذى يجلس على منحدر جبلى، وكانت الحتمية فى نقل التعبير الذى يعتلى الشخصية الدرامية، والذى ترتب عليها ابتكار هذه التقنية، وكان يُصَمم بحجم مبالغ فيه حتى يتسنى للجالس بعيداً أن يرى ويحس ما يرمى إليه الشاعر من هموم وأوجاع، أو ما يهدف إليه الضاحك (الساتير) من تهكم وسخرية.

أما الغلاف فلقناع أفريقى بملامح تميز بها الفن الأفريقى؛ من قوة وصلابة فى التعبير، ولكون الإنسان فى البيئة الأفريقية كان فى بداية حياته يعتمد على الصيد، فكان يختلط فى الغابة بالمجهول وبالوحوش الضارية التى تهاجمه فى أية لحظة، فقد ابتكر القناع هذه المرة لاستخدام آخر يختلف عن الإغريق، فقد استخدمه بمبالغة وقوة وبتعبيرات مخيفة، ليؤثر به على الأعداء من الوحوش وغيرها، وكان يرتديه خلف الرأس ليرى هو بعينيه ويوهم القادم وراءه أنه يراه ويتربص به، ويحمل القناع الإفريقى قيمة الجمالية الخاصة التى تقف صامدة شامخة بين الفنون الأخرى فى بقاع الدنيا، فقد ضرب بجزوره إلى نشأة الإنسان الأفريقى وأصبحت تقنية حياتية خاصة به؛ أما موضوع الغلاف فإنه لطائر وقف مطمئناً ليأكل من رأسه وهنا الفنان التلقائى قد أبدع فى صبغ قيم جديدة على القناع الذى ما زال يحمل قيم وجماليات الحس الأفريقى، كما أضاف عنصر اللون ليخرج به عن المألوف فى القناع الأفريقى الذى يعتمد المنحوتات الخشبية وبألوانها الطبيعية، ليضيف بعداً جديداً أكثر قوة ووضوحاً ويتحكم هو من خلال اللون القوى فى درجة التأثير عن بعد ويلعب القناع فى المسرح دوراً عظيماً فى صبغ الشخصية بمفاهيم دالة ومحددة وثابتة، كما يثير كثيراً من الغموض والرهبة أو الخوف، وهو أداة يمتلكها المبدع فى وضع كل التعابير المراد طرحها دون الحاجة إلى التغيير فيها، كما أنه يثرى الفراغ التشكيلى فى ألوان المسرح المتعددة محملاً بأفكار متنوعة وبتقنيات تختلف باختلاف المبدع الذى يستطيع أن يكون له شخصية إبداعية خاصة، كما للقناع الأفريقى من شخصية فريدة تستطيع أن تميزها بين فنون الأرض قاطبة؛ لما يحمله من تراث إنسانى دال على ثقافة أفريقية خالصة.

صبحى السيد

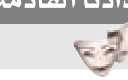
حينما توحد المهرج بشخصية الملك لير
عهدى صادق مهرجاً صـ25

عرض عراقى يشق الطريق نحو "مسرح الغضب الشعبى" صـ 10

المسرح السورى يواصل نزيف النجوم من خلال الهجرة للسينما والتليفزيون صـ7

في أعدادنا القادمة :

حوار مع المغربى عبد الكريم برشيد



المسرح والجنون (ملف خاص)



● الممثلة المصرية سلافة عبد الغفار تشارك المخرج السويدى شارل أستروم فى عرض مسرحى جديد.



• إن ما يجب على المسرح أن يقدمه فعلياً كوجهة نظر تكاملية هو التذكرة فى عالم يزداد بعداً عن التاريخ. إن كل مرحلة وكل جيل يجب وأن يبعث الحياة فى مواد الإنسانية العظيمة ويبث فيها روحه المسرحية الخاصة من خلال وسائله الجمالية.

نصابون وضحايا... حكايات المتعهد والنجوم

كرامة الفن المصرى «اتبعترت» من المحيط للخليج

ضحايا حلم الهجرة أو من نجا من الموت غرقاً أو العودة قسراً.. امتدت أصابعهم بالاتهام لأحد «المتعهدين الفنيين» العاملين فى مجال تسفير الفرق المسرحية إلى الدول العربية والأجنبية.. باعتباره واجهة لـ «مافيا» تتاجر بالأحلام و«ڤيزا» السفر، الاتهامات طالت فنانين ونجوماً منهم: طارق النهرى ومظهر أبو النجا والمطربة نادية مصطفى، الأمر الذى يقتضى فتح ملف «المتعهد الفنى» الذى يعترف الفنانون قبل غيرهم بتحوله إلى «ظاهرة» تثير القلق فى الوسط الفنى حيث تحولت الجولات الفنية للفرق المسرحية إلى وسيلة للنصب، حيث يتم إيهام «راغبى السفر» بإضافة أسمائهم إلى «كشف» أعضاء فرقة الفنان الفلانى أو المسرحية الفلانية، ويدفع كل واحد منهم مبلغاً قد يصل إلى 50 ألف جنيه.. وينتظر الضحية على رصيف السفارة.. وعندما يرى النجم على باب السفارة يطمئن قلبه ويدفع! والنتائج كارثية فى كل الأحوال.

«مسرحنا» تفتح ملف «المتعهد الفنى» والسفريات غير المؤمنة نقابياً للفرق المسرحية المختلفة والتى توالت حوادثها المؤسفة فى الفترة الأخيرة.



نصبة كبيرة

النجم **أحمد بدير** يصف عمليات تسفير الفرق المسرحية بأنها «نصبة كبيرة قوى».. متذكراً كيف كاد يقع ضحية لواحد من هؤلاء «المتعهدين»، حينما طلب منه تقديم إحدى مسرحياته فى إيطاليا، وأثناء إنهاء إجراءات السفر وجده يماطل فى تسليمه صورة من الكشف الخاص بالفرقة، وعندها تأكد أن «نيته» ليست سليمة فما كان منه - بدير - إلا أن اتصل بسكرتير القنصلية المصرية فى روما وأبلغه أن هناك عملية نصب تتم باسمه.

ويوضح بدير الأمر قائلاً: ما يحدث فى مثل هذه العمليات هو إضافة مجموعة من الأسماء لكشف الفرقة، مقابل الحصول على مبلغ قد يصل إلى 50 ألف جنيه من كل راغب فى السفر وقد تضخمت هذه العمليات بعد تزايد سفر العروض المسرحية إلى أمريكا!

ويرى بدير أن النقابة يجب أن تتدخل للسيطرة على هذه الظاهرة بحيث تتم «السفريات» تحت إشرافها الكامل والمباشر.



النقابة ومسرحيات الطيارة

المخرج المسرحى **حسام الدين صلاح** يروى وجهاً آخر للمأساة عندما تسافر الفرقة بالفعل وفى «بلاد الغربة» يختفى المتعهد ليجد أفرادها أنفسهم «فى الطل» ضحايا للمتعهد النصاب ويتفق مع بدير فى ضرورة تدخل النقابة لتصدر «ضوابط» خاصة لعمل المتعهدين والسفريات المسرحية، ولتكون مسئولة عن حماية الفنان من خلال «توثيق» أى عقود يبرمها هؤلاء المتعهدون مع الفرق المصرية.

تدخل النقابة يجب أيضاً أن يحمى «الفن» كما يحمى الفنان - فى رأى صلاح - لأن هناك عروضاً تسافر لتقدم فى الأردن والسعودية ولبنان وأعضاؤها ليسوا نقابيين، ولذلك يعرضون فى سرادقات وبصورة لا تليق بالفن المصرى ويشير حسام الدين صلاح تحديداً إلى أحمد بدير بصفته أحد نجوم هذه العروض «اللى بتتعمل فى الطيارة»!!

أحمد بدير: المتعهدون ينصبون على راغبى الهجرة بأسماء الفنانين

أحمد بدير

السفر عن طريق النقابة يحمى حقوق الفنانين







أشرف زكى

حسام الدين صلاح على النقابة أن تتدخل لحماية الفن والفنان



حسام الدين صلاح

الـC.V هو المهم

الكاتب والمنتج المسرحى **مجدى الإبيارى** يعترف أن مهنة المتعهد شهدت تغيرات كبيرة فى السنوات القليلة الماضية، ويقول سافرت بمسرحيات كان أبطالها سيد زيان وسعيد صالح ومحمد نجم وكنت أحرص على التأكد من كل شىء قبل السفر، من الإقامة والانتقالات الداخلية إن وجدت، إلى عدد ليالى العرض وطبيعة المسرح الذى سنعرض عليه.. وهى الأمور التى يجب على كل فرقة التأكد منها قبل أن يخدعها بريق السفر.

ويضيف **الإبيارى**: هناك متعهدون «أهل ثقة» وآخرون ليسوا فوق مستوى الشبهات، والفرق المحترمة تحرص على التأكد من "c.v" المتعهد قبل الاتفاق معه، أما الفرق العشوائية فـ «بيريّلوا على أى حاجة»!

البحث عن ڤيزا

الفنان **ضياء الميرغنى** يصف ظاهرة «المتعهد» بأنها قضية تحتاج إلى وقفة من المسئولين عن الحركة المسرحية فى مصر، ويعترف الميرغنى بأن الفنان عادة ما لا يبحث بجدية فى تاريخ المتعهد الذى يعرض عليه السفر لتقديم مسرحيته فى الخارج، مشدداً فى الوقت نفسه على أن الجهل أو حسن النية لا يعفيان صاحبهما من المسئولية..

ويطالب الميرغنى زملاءه الفنانين بألا يكون همهم الوحيد هو البحث عن ڤيزا فقط، وألا يسافروا إلا مع مؤسسات لها كيانات قانونية محترمة، حفاظاً على أنفسهم من الوقوع ضحايا النصابين والمرتزقة.

الميرغنى يرى الحل فى توثيق العقود واللجوء للنقابة كضمان لحفظ حقوق الفنان، وأن نأخذ درساً من «الخبرات السابقة» حيث تعرضت الفرق المصرية للنصب فى السعودية وغيرها من الدول.

ويطالب الميرغنى بعقد جمعية عمومية لمناقشة الظاهرة فى ظل عمل نقابى وصفه بأنه «غير فاعل وغير واع»!!

على الجانب الآخر اعترف **فتوح أحمد** وكيل نقابة المهن التمثيلية بوجود مشكلة حقيقية تتعرض لها بعض الفرق وبعض المسرحيين المصريين لكنه يؤكد فى الوقت نفسه أن السفر عن طريق النقابة يوفر غطاءً قانونياً ويحمى حقوق الفنانين، أما الكوارث التى حدثت فكانت بسبب بعض الفرق التى سافرت «من ورا» النقابة!!

مؤكداً أن هناك بروتوكولات تعاون ثقافى بين مصر ومعظم دول العالم الأمر الذى يضمن حقوق الفنان الذى يسافر عن طريق النقابة.

ويشير فتوح إلى أن «المتعهدين» فى بعض الدول العربية ينهون كل الإجراءات من بلدهم ويسافر الفنانون المصريون بتأشيرات «زيارة» وليست «عمل» الأمر الذى يخرجهم من تحت عباءة النقابة، فلا تستطيع النقابة بالتالى حمايتهم فى حال تعرضهم للنصب أو انتهاك الحقوق.





محمود مختار
عالية الريانى



د. أحمد نوار

نهر الإبداع

يشغلنى كثيراً ما أتابعه من كتابات عن فن المسرح، ومعظمها يؤكد بيقين أن هناك أزمة فى فن المسرح، لكنها رغم اعترافها بالأزمة لا تضع أيدينا على الحلول التى يمكن بها انفراج الأزمة، بعضها يلقى بالتهم على الأفكار المسرحية المعلبة التى يتم استيرادها من الغرب، كأننا لابد وأن نحدث قطيعة كى ننهض بالمسرح، وبعضها يؤكد أن شباب المسرحيين غير واع وغير ملم بالثقافة المسرحية، والبعض الآخر يؤكد أن المشكلة لا تكمن فى صناع المسرح بل فى الجمهور الذى تدنى ذوقه حينما اتجه إلى الفنون الاستهلاكية، بينما أرجع آخرون الأزمة للظرف الاجتماعى والاقتصادى الذى يمر به جمهور المتلقين لفن المسرح، تجتمع الأسباب لكنها تضرب بعضها لتعكس أزمة فى توصيف الأزمة، من هنا أطرح تصوراً كمتابع ومتذوق لفن المسرح يكمن فى العودة لأشكال المسرح الشعبى من أراجوز وخيال ظل وسامر دون إغفال للتقنيات الحديثة، ودون الخضوع لسطوة النصوص الأصلية، لكنها تقدم بداية الصلة مع جمهور يعرف هذه الفنون، ويستعيد بها ذاكرته التى افتقدها أمام العجلة الجهنمية لحركة الحياة، فهذه الفنون تعد تعبيراً عن عقل جمعى يجمع خبرات وعادات وتقاليد الجماعة وفنونها ليعلن عن نفسه فى صور مسرحية تخص روح الجماعة التى بدأت فى الانفراط تحت سيطرة الفردية والاستهلاكية وتشيئ الإنسان، إن هذا التصور الذى لا أعتبره جديداً ربما يعيد للمسرح جزءاً من جمهوره المفتقد، وهو يذكرنا من جديد بجزء من هويتنا وجذورنا الفنية والثقافية التى لا غنى عنها فى أى مشروع نهضوى يتوجه صوب الناس مستعيناً بخبراتهم وثقافتهم وفنونهم العريقة.

نصوص عربية فى مسرحنا

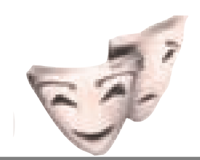
تبدأ «مسرحنا» فى أعدادها القادمة نشر نصوص مسرحية مصرية وعربية قصيرة لكبار الكتاب وشبابهم، كما تنشر نصوص العروض المسرحية المتميزة التى تقدمها حالياً مسارح الدولة، والفرق المستقلة وفرق قصور الثقافة.

وقد تم تشكيل لجنة تضم عدداً من النقاد والكتاب لقراءة النصوص وإجازة الصالح منها، والجريدة غير ملزمة بنشر النصوص التى ترد إليها، وغير ملزمة، أيضاً، برد النصوص التى لم تنشر.



• استديو عماد الدين بدأ الإعداد لورشة تدريب للممثل بإشراف د. محمد اللوزى أستاذ التمثيل بالجامعة الأمريكية.

• ينتج الدافع للتمثيل المسرحى عن الرغبة فى التمرد على الموت وعدم السماح للخوف منه أن يشل حركتنا، دون أن نتناساه ودون أن نلجأ للصلاة.



ليست نكتة.. لكنه ما حدث فى المنيا

مؤتمر «ميتافيزيقى».. «ميتا ذاتى» عن مسرح الأقاليم

المؤتمر العلمى للمسرح المصرى فى الأقاليم، الذى عقدت دورته الثانية فى المنيا، انتظمته مجموعة من السلبيات التى تناقضت مع الوعود التى لوّح بها فى توصيفه بـ: "المؤتمر العلمى" لعل أولى هذه السلبيات هى عدم قدرة القائمين على تنظيمه على ضبط بدايات ونهايات الجلسات، الأمر الذى أحدث قدرًا كبيرًا من الارتباك ووضع مديرى الجلسات أو لعلهم هم الذين وضعوا أنفسهم – ووضعونا معهم –فى ورطات حقيقية دفعت محمد الروبى (مثلا) إلى أن يلقى بمأزق إنهاء جلسة مناقشة "مشروع مسرح الجرن" على القاعة قائلاً: "الورطة مش عندى.. الورطة عندكم انتم" وكذلك استمرت الجلسة الصباحية ليوم الجمعة والتى كان مقرر لها – حسب البرنامج – من الساعة العاشرة صباحًا وحتى الثانية ظهرًا إلى السادسة والنصف مساء!! بعد أن اضطر سمير عبد الباقى مدير الجلسة إلى قطعها، مرة لصلاة الجمعة التى لم يعمل واضعو البرنامج حسابها!، ومرة أخرى للغداء!



خناقة التكنولوجيا!

كذلك كان للطريقة المسرحية التى أدار بها أحد مديرى الجلسات جلسته أثرها فى إفساد هذه الجلسة، حيث كان دائم المقاطعة لكلمة د. سيد خطاب معلنًا – بأداء مسرحى – عن الوقت المتبقى له، ومذكرًا بالأداء نفسه بـ "أننا فى مائدة مستديرة"، وهو ما أربك د. خطاب وجعله يبتر كلمته، أكثر من مرة، ثم لم يتمها، كذلك انتهت الجلسة بـ "خناقة" بين مهدى الحسينى ود. أيمن الشيوى، حيث اتهم الأول الأخير ومعه د. سيد خطاب ود. عبد الناصر الجميل بالسذاجة، وشبههم بالريفى الذى كان ينزل إلى القاهرة فيقع ضحية اللصوص، وأنهم مثله ضحك عليهم لص أوربى وباعهم بضاعته التى انبهروا بها، وهنا ثار الشيوى متهمًا الحسينى بالتخلف هو ومن قالوا قوله من القائمة ورأوا عدم أهمية التكنولوجيا الحديثة بالنسبة للمسرح الإقليمى الفقير.

ومن السلبيات الأخرى التى أربكت المؤتمر غياب بعض الباحثين والمعقبين وحلول آخرين محلهم، فقد غابت فريدة النقاش واضطر د. محمود نسيم إلى عرض بحثها، وهو ما ترتب عليه أن يقول توضيحًا لبعض نقاط البحث: "ربما تقصد هذا.. وهذه قراءتى أنا.. واحتمال أنها تقصد بالعولمة البديلة كذا وكذا" وهو ما ترتب عليه أيضًا اعتراف د. حسين عبد القادر بأنه فى موقف صعب حين يناقش بحث زميلة غائبة، وبغيابها فرضت عليه تحفظًا أخلاقيًا، ولكنه عاد وتجاوز هذا الحرج انطلاقًا من إيمانه بأخلاقية أخرى هى أخلاقية احترام البحث العلمى كذلك ترتب على غياب الباحثة الاكتفاء بتعقيب د. عبد القادر فقط وحجب مناقشة القاعة للبحث.

كما كان لغياب د. نهاد صليحة وإحلال د. مصطفى يوسف محلها أثره فى التعقيب على بحث د. محمد عبد الله حسين "الهوية المصرية فى مسرح كتاب الصعيد"، وقد أشار د. مصطفى يوسف إلى أنه أخذ البحث متأخرًا حلاً للمشكلة، وقد انتهت هذه الجلسة – أيضًا – بخناقة حيث تدخل الباحث مطالبًا مدير الجلسة بعدم إعطاء الكلمة مرة أخرى للمعقب وهو ما أثار د. مصطفى يوسف الذى خاطب د. محمد عبد الله قائلاً: "واحد بس اللى بيدير الجلسة.. وأنا من حقى أعلق.. إنت بتتهجم على» ثم أنهى كلمته غاضبًا بقوله: "كل اللى قلته غلط.. وأنا باعتذر عن كل كلمة قلتها فى هذه الجلسة!".



جلسة مناقشة بحث د. مصطفى حشيش يدير الجلسة سمير عبد الباقى ويعقب عليه عبدالرحمن دسوقى

موضوعات محسومة أصلاً!.

ومن المشكلات التنظيمية الأخرى التى استهلكت قدرًا ليس هينًا من وقت المؤتمر دون عائد يذكر مناقشة موضوعات محسومة أصلاً، كمناقشة "مشروع مسرح الجرن" المقدم من المخرج أحمد إسماعيل، وهو المشروع الذى انتقل بالفعل إلى حيز التنفيذ بعد الموافقة عليه من رئيس الهيئة ومن وزير الثقافة وقد عكست المناقشات التى دارت حول هذا المشروع قدرًا لا بأس به من الضرب تحت الحزام وفوقه، والتراشق المتبادل بين المتحاورين، وأشاعت مناخًا غير صحى عبَّر عنه محمد الروبى مدير الجلسة بقوله إن هناك «إحساس مش مريح واصلنى من الصالة» .. كذلك كانت مناقشة بعض بنود "اللائحة" فى الجلسة الافتتاحية أمرًا محيرًا وغريبًا للكثيرين الذين اعتبروا المناقشة مجرد "سفسطة"، خاصة وقد تم التصديق على اللائحة من مجلس الدولة!.. فما الداعى لمناقشتها إذن!!.. وكانت أبرز النقاط إلى طرحها مدير الجلسة ورئيس المؤتمر عبد الرحمن الشافعى للمناقشة هى تشكيل المكاتب الفنية للفرق.

وفى المسألة التنظيمية أيضًا وجه د. مصطفى حشيش عتابين للقائمين على المؤتمر الأول: أنه لم تصله أية أوراق خاصة بالمؤتمر على الرغم من وجوده فى المنيا مشاركًا فى عرض "ست الحسن" الذى يعرض على هامش المؤتمر –الأمر الذى منعه من الاستعداد بشكل جاد للجلسة، وهو ما دفعه أيضًا – على حد قوله – للارتجال الذى يكرهه.

أمَّا العتاب الثانى فيتعلق بعنوان بحثه والذى تم تغييره، بمعرفة إدارة المؤتمر من "المسرح المصرى وصراع البقاء إلى "المسرح الإقليمى.."

وفى تعقيبه تساءل د. أيمن الخشاب عن علاقة البحث بالمؤتمر، مشيرًا إلى أنه لم يكتب خصيصًا للمؤتمر.. فلماذا أُدرج خاصة وأن ما خُصص فيه للحديث عن مسرح الثقافة الجماهيرية لا يتجاوز الست صفحات من أصل 33 صفحة؟!

فرد سمير عبد الباقى (مدير الجلسة): "إنت اللى فى اللجنة العلمية وأمانة المؤتمر.. فإن الأولى بالإجابة على سؤالك.

فعلاً: لماذا أُدرج بحث د. حشيش فى المؤتمر وهو كما أوضح الباحث نفسه غير معنى بمسرح الأقاليم إنما بالمسرح المصرى على إطلاقه؟ وهذا بالتأكيد لم يكن خافيًا على اللجنة العلمية التى اختارته والدليل أنها قامت بتغيير عنوانه (عمدًا) حتى ينسجم مع عنوان المؤتمر ويندرج تحته!

تغيير بحث حشيش

نتساءل أيضا: إذا كان المحور الذى حدده المؤتمر "العلمى" لتدور حوله أبحاثه وفعالياته هو "الهوية والتحديات". فى ظل هذا الخيار الذى هو "قضية وجود ورهان وحيد ما هو المعيار العلمى التى تم على أساسه اختيار بحث "المتياذات" ضمن هذا المحور – مع احترامى الشديد لوعى الباحث –خاصة وأنه يتناقض – فى ظنى – وليس كل الظن إثمًا – مع مفهوم الهوية (أيًا كان تقديرنا لها: مفتوحة، مغلقة، مواربة، ثابتة، متحركة) الذى شمَّر المؤتمر عن سواعده جميعًا للبحث فيها، وعنها، والنظر فى تحولاتها ومحاولة الكشف عن التحديات التى تواجهها فضلاً عن اكتشاف العناصر الفاعلة بينها والتى يمكن استنهاضها ومجابهة التحديات بها.. كنت أتفهم لو أن البحث اكتفى بتوصيف وتحليل توجه مسرحى قائم بالفعل، اتخذ أصحابه – فيما يرى الباحث " – موقف القطيعة المعرفية مع الماضى كله، وهناك قطاع كبير من الجليل الجديد يقف خارج الذاكرة الثقافية بشقيها التاريخى والتراثى من جهة، والدينى والشعبى والأدبى من جهة أخرى، مثلما يقف خارج الأيديولوجيات المؤسسة لتلك الذاكرة بما هى إجابات عن سؤال قديم يخص واقعًا قديمًا تلاشى الآن – فى ظل العولمة – وحل محله واقع آخر".

كان من الممكن أن أتفهم ذلك وأقبله باعتباره توصيفًا لأحد أهم التحديات التى تواجه "الهوية" فى عصر العولمة، غير أن صياغة البحث كشفت عن انحيازات الباحث للكثير من المفاهيم التى تشكل توجه ما أسماه بمسرح (الميتاذات) فى مقابل المسرح التقليدى والذى يشمل تقريبًا كل تاريخ المسرح ما قبل المتياذاتى! فى إعادة إنتاج للكثير من المقولات التى يصدرها لنا "المركز الغربى" من مثل "موت الأيديولوجيات الكبرى، غياب المركز والأعماق، "والفلطحة" (تبع) ما بعد الحداثة، وهى المقولات التى تحيلنا من جديد إلى "هوامش" وتشكل سردية بديلة مراوغة تتحكم فى وعينا وتجعله تابعًا ومستهلكًا وهو ما يتناقض – فى ظنى – مع محور المؤتمر.. ولعل هذا ما جعل د. أبو الحسن سلام فى تعقيبه على البحث، يعتبره "طفل أنابيب مسرحية"، "بحثًا شيطانيًا".



ماذا يستفيد "شغيلة" المسرح من مناقشة الإطار النظرى للأبحاث العملية؟



سؤال الهوية غاب وحضرت بدلاً منه مقولات نخبوية ابنة ثقافة أخرى

هل نحن فى الجامعة؟

ويضعنا عنوان: "المؤتمر العلمى" أمام إشكالية أخرى لا أظنها تعنى العاملين بالمسرح فى شىء، كذلك أظنها لا تسهم فى تطوير العمل المسرحى فى الأقاليم وهى ما تجلّت فى صياغة بعض الأبحاث بطريقة علمية، كما تجلّت فى تعقيبات الدكاترة على الأبحاث التى تعرضوا لها.. فماذا يستفيد (شغيلة المسرح) من المبحث النظرى الذى قدمه د. أيمن الخشاب عن "الاغتراب" (مثلا) – مع التقدير الكامل له – وماذا تفيدهم تعقيبات تتحدث عن الإطار النظرى للبحث، وعدم ضبط المصطلحات والمفاهيم المستخدمة، وغياب التعريفات الإجرائية.. إلخ! هذا التناول الذى أفهم أن محله الجامعة، وليس المؤتمر الذى من المفروض أن يناقش مشكلات المسرح فى الأقاليم، ويبحث (بطريقة منهجية علمية) كيفية حل هذه المشكلات من خلال اقتراح البدائل والآليات (العلمية) التى تسهم فى تطويره هى ما تسببت فى إحداث شرخ ما بين حوار المنصة ومداخلات القاعة فى الكثير من الجلسات، منها (مثلاً) بحث د. سيد الإمام والذى جاءت أكثر التعقيبات عليه سردية، معتمدة فى الغالب على التجارب الشخصية والانتماءات الأيديولوجية.. هذه الملاحظات السابقة التى سقناها ليست تقليلاً من شأن المؤتمر، ولا محاولة للصيد فى أى ماء –كما قد يتصور البعض – ولكنها ملاحظات المحب الذى يأمل فى أداء أفضل للمؤتمر فى دوراته القادمة بعد تلافى الأخطاء التنظيمية التى وقعت فيها هذه الدورة، والتوقف قليلاً – لإعادة النظر – أمام مسألة "علمية المؤتمر" التى نرجو أن توجه فى مسارها الصحيح لتصب فى خدمة الحركة المسرحية فى الأقاليم تلك الحركة التى يراهن عليها الجميع خاصة فى ظل الإدارة الواعية والجريئة للفنان أحمد نوار الذى كان أداؤه فى هذا المؤتمر، لافتًا من حيث مشاركته الدائمة فى فعالياته، واستجاباته الفورية لمطالب المسرحيين، بل ومبادراته بتقديم الدعم اللازم لتسيير حركة المسرح فى الأقاليم مما أكسبه احترام الجميع.. فتحية له، وتحية لكل من أسهم فى إقامة المؤتمر حتى ولو شاب التنظيم بعض الأخطاء.

اللجنة العلمية لا تعلم شيئًا وجاءت بأبحاث لا علاقة لها بالموضوع

حوارات مقطوعة بين الصالة والمنصة بسبب التنظير والتقعير وأحيانًا "التشخير"!

عادل حسان
محمود الحلوانى



• «تياترو الهنا» لفؤاد حداد قدمها المخرج المسرحى أسامة عبد الله مؤخراً بمركز سعد زغلول الثقافى.



● إن مجتمعاً يجب علينا أن نُوضح له مرة بعد أخرى، وبدون جدوى، حاجته إلى المسرح هو مجتمع ما عاد بحاجة إلى المسرح، وإنَّ إرغام الفنانين على تقديم تفسير لماذا وكيف يعتبرون فنهم مهماً لهو أمر يبدو غير لائق.

مهرجان المينى مسرح الأول..



نظمت أكاديمية المدينة مهرجاناً مسرحياً بعنوان «المينى مسرح» ورغم غرابة المصطلح إلا أن اللجنة المنظمة رأت فيه تعبيراً عن طبيعة المهرجان بما يقدمه من عروض قصيرة تقدم مخرجين من طلاب الأكاديمية يمارسون تجربة الإخراج المسرحى لأول مرة..

على مدار يومين شاهد جمهور المهرجان عروض «الملك لير» إخراج إبراهيم الصباغ، و«فى حاجة غلط» إخراج عادل عمرو، و«بعد نص الليل» إخراج أحمد العبد، و«سراب» إخراج حسن عونى، و«إيه يا ريس» إخراج تامر مجدى، و«عالم كورة كورة» إخراج جماعى.

أقيم المهرجان برعاية د. محمد حسين رئيس الأكاديمية.. وضمت لجنة تقييم العروض كلاً من: حاتم رشاد، و د. عزت دميان، ونورهان محمد حسين، و د. محمد زياد.. ومنحت اللجنة جائزة أحسن عرض لـ «إيه ياريس»، وأحسن إخراج مناصفة بين أحمد العبد، وعادل عمرو، وأحسن ممثل لـ كريم جمال، وإبراهيم الصباغ، وأحسن ممثلة مناصفة بين نهى حسين ونهاد يسرى.



سارة عبد الوهاب



مسرحية يمامة بيضا

«يمامة بيضا» ..
تحتفل برأس السنة !

حسام الدين صلاح.. وأسرة العرض المسرحى «يمامة بيضا» قرروا الاحتفال بليلة رأس السنة على طريقتهم الخاصة، حيث قاموا بدعوة الموسيقار عمار الشريعى واضع ألحان العرض، وكاتبه الشاعر جمال بخيت، ومصمم الديكور عماد سعيد، ومهندس الديكور حسين العزبى.. إضافة إلى عدد من النجوم مثل: سعيد صالح، مادلين طبر، المطربة اللبنانية مروى.. «يمامة بيضا» مأخوذ عن كتابى عودة الروح وعودة الوعى لتوفيق الحكيم، والعرض بطولة على الحجار، محمود عزب، أحمد على الحجار.



على «مسرح بابل».. جواد الأسدى يقرأ مستقبل بيروت بعيون لوركا

للأسبوع الثالث على التوالى، يواصل المخرج العراقى جواد الأسدى مسرحية "نساء السكسوفون" فى منطقة الحمراء بقلب مدينة بيروت وذلك فى مسرحه الجديد "بابل" الذى لم يتمكن من تحقيق حلمه بافتتاحه فى بغداد.

على باب المسرح تستقبل الجمهور لوحات الرسام العراقى جبر علوان لتعرفه بـ"نساء السكسوفون" أبطال مسرحية لوركا الشهيرة "بيت برناردا ألبا" فى نسختهن العربية.. نسف جواد الأسدى نص لوركا مختصرا شخصياته إلى برناردا مع اثنتين فقط من بناته ومعهن خادمة والجدة. التى لعب دورها الممثل رفعت طربية، حليق الرأس، متدلى القرطين، بينما لعبت المطربة جاهدة وهبى دور برناردا لتتقدم بعض الحوارات غناء ساخراً، عابثاً، تشاركها فيه خادمتها لابونيتا (عايدة صبرا).

«جامد قوى» توقفت بعد يوم عرض واحد..
ومحاضر متبادلة بين منتجيها

بعد يوم واحد من عرضها على مسرح قصر ثقافة الفيوم توقفت مسرحية «جامد قوى» نتيجة لخلاف مادى بين منتجها صلاح كمال وإيمان سلام المنتج المنفذ للعرض، الخلاف تطور إلى اتهامات متبادلة بين الطرفين بالسرقة.

العرض الذى أغرق شوارع المدينة بلافتات دعائية وصفت بأنها فاضحة تروج له، اكتشف المراقبون أنه هو ذاته الذى عرض العام الماضى على مسرح فيصل ندا باسم «حمام مغربى» وتم إغلاقه بسبب عدم حصول المخرج على تصريح من النقابة وكذلك عدم إجازة النص رقابيا.

إيمان سلام أكدت أنها تعرضت لابتزاز شديد من قبل المنتج الذى أخفى عنها وجود سبعة شركاء فى إنتاج المسرحية يملك كل منهم ما يثبت أن له حصة فى إنتاج المسرحية تبلغ 50 %!! وقد قام كل طرف بتحرير محاضر فى أقسام الشرطة ضد الأطراف الأخرى يمان سلام التى تعمل بجمعية الصفا الخيرية كانت قد حصلت على حق استغلال مسرح قصر ثقافة الفيوم خلال أيام العيد لعرض المسرحية باعتبار أن إيراداتها مخصصة للأعمال الخيرية، قبل أن تختفى تماماً لافتة «الأعمال الخيرية» من الواجهة، ويظهر المنتجون السبعة..

الطريف أن بعض المسئولين بفرع ثقافة الفيوم استفادوا من الأمر وقام أحدهم بتنفيذ لافتات الدعاية الخاصة بالعرض مقابل مبلغ مادى مرتفع ولم تهتم إدارة فرع ثقافة الفيوم بمراجعة تصارح الرقابة الخاصة بالعرض والتأكد من سلامة إجراءات تقديمه لجمهور عام.

يذكر أن العرض تضمن عدة مشاهد مسفة بجانب مشاركة عدد من الفتيات بملابس تخدش الحياء.



محمود مختار

«عم بيانولا».. صراع الخير والشر على سيرك الحياة

محمد كشك

آيات خليفة

يستعد المخرج محمد كشك لبدء بروفات العرض المسرحى «عم بيانولا» من تأليفه وإخراجه لفرقة تحت «18».

يشارك فى بطولة العرض محمد الصاوى، فتحى سعد، هانى النابلسى وعدد من ممثلى وراقصى فرقة تحت 18، استعراضات حسن إبراهيم، ديكور آيات خليفة، موسيقى شريف نور، وتدور الأحداث حول «عم بيانولا» لاعب السيرك الفقير الذى يكتشف خلف أضواء السيرك البراقة عالماً من الدسائس والمؤامرات يصنعها بعض الأشرار الذين يحاربون فكرة السعادة ويرفضون كل ما هو خير وجميل. كشك أكد لـ «مسرحنا» أن اختياره لفرقة تحت 18 ليقدم من خلالها عمله الجديد وراؤه تميز هذه الفرقة وثراؤها بنوعيات مختلفة من الفنانين، فى حين ذكرت آيات خليفة أن العرض يتضمن الكثير من عناصر الإبهار فى الديكور والماسكات والعرائس، وهو - كعروض كشك - يعتمد تقنية المسرح الأسود.. مؤكدة أنها حاولت تنفيذ عرائس العرض بشكل مبهر ومتفرد.

من جانبه كشف واضع الموسيقى شريف نور عن مراعاته بشكل أساسى للمكان الذى تدور فيه الأحداث وهو السيرك، الأمر الذى جعله يعتمد على آلات مثل الترومبيت، والباستويريا لتتقل للمتلقى الجو العام للسيرك وتضبط إيقاع العمل ككل.

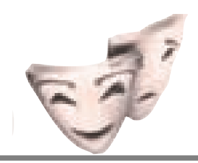




مروة سعيد

رئيس مجلس الإدارة : د. سامح مهران ● رئيس التحرير: عبد القادر حميدة

● د. هانى مطاوع يستعد حالياً لإخراج مسرحية «الزير سالم» للكاتب ألفريد فرج من إنتاج المسرح القومى.



• لم تعد قضية استخدام المسرح فى إطار ما هو متاح لبناء نوع من التصحيح يرسم الحدود لما هو متاح أو يعرفه بحيرته الأساسية.

بودى جارد .. «كسَّر الدنيا » فى البحرين

العرض المسرحى بودى جارد للسوبر ستار عادل إمام حقق نجاحا فاق التوقعات فى المنامة عاصمة البحرين التى عرضها فى عيد الأضحى مجتذبا الآلاف من جماهير النجم الكبير من البحرينيين والسعوديين الذين عبروا الجسر الفاصل بين البلدين لمشاهدة المسرحية التى كتبها يوسف معاطى وأخرجها رامى عادل إمام.

نفذت التذاكر منذ أول أيام فتح الشبابيك. حيث بيعت التذاكر من نوع (VIP) بـ 120 ديناراً (حوالى 318 دولارا) بالإضافة إلى تذاكر تبلغ قيمتها 18 ديناراً وكانت أسعار أقل فئة تباع بـ 25 وحتى 40 ديناراً.



عادل إمام

بودى جارد تشارك فى بطولتها النجمة شيرين سيف النصر والفنان عزت أبو عوف وسعيد عبد الغنى وتدور أحداثها فى إطار ساخر حول مسجون يقضى فترة العقوبة يلتقى بأحد رجال الأعمال فى السجن الذى يعرض عليه حراسة زوجته ثم يكتشف أنه يريد أن يجعله واجهة لعملياته المشبوهة ويتورط السجين مع الكبار فى اللعبة، ويتضمن العرض مشهدا فى المحكمة يحاكى فيه عادل إمام مشهد المحكمة الشهير الذى قدمه فى مسرحية (شاهد ما شافش حاجة).

«6صور من الحياة».. تجربة مسرحية لطالبات جامعة الإمارات

حضور كبير ملأ مقاعد مسرح جامعة الإمارات لمشاهدة مسرحية "صور من الحياة" من إخراج وتمثيل طالبات الجامعة، شقيقة جابر صاحبة الفكرة ومخرجة العمل، والطالبة فى قسم التربية الإنجليزية، قالت عن العرض: تناولت المسرحية ستة مواضيع تميزت بالحداثة، والجرأة، حيث بدأت المسرحية بقضية التذمر عند الأزواج وتم عرضها بطريقة فكاهية ، ثم اختلف إيقاع المسرحية فى الفصل الثانى إلى إيقاع صاخب ليعبر عن مشاكل البلوتوث وخطورتها على كل من يقع ضحيتها، ثم تحول المسرح بعد ذلك إلى مسرح صامت فى "حكاية مواطن تعبان" وتميزت مشاهد الفصل باعتمادها على الأداء الصامت والاستعراض السريع والموسيقى المعبرة. وجاء الفصل الرابع بعنوان "حلوة بس أمها" حول قضية واقعية تعيشها فتاة الإمارات، وإن لم تتناولها وسائل الإعلام كثيراً، وهى زواج شاب إماراتى من فتاة إماراتية أمها أجنبية، وما تسببه هذه القضية من مشاكل حول تقبل الأهل لـ "الحماة الأجنبية".

وطرح الفصل الخامس سؤالا يشكل هاجساً لدى بعض الطالبات، هو ماذا لو أصبحت جامعة الإمارات مختلطة؟ وعرض هذا الفصل بعض السلوكيات والمشاهد اليومية التى قد تحدث فى الجامعة.

وأخيرا دارت أحداث الفصل السادس حول قضيتى تحكم الأهل فى حياة الأبناء وقراراتهم المستقبلية وربط هذه القضية بالخلافات العائلية.

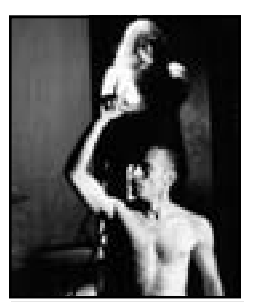
المسرح العراقى فى «أكادير»

شارك العراق ممثلا فى الفرقة القومية العراقية للتمثيل فى مهرجان أكادير الدولى للمسرح الجسدى المقام فى المغرب بدورته التاسعة، وقد أوفدت الفرقة القومية أنس عبد الصمد الذى كرمه المهرجان كأحد الفنانين الذين رفدوا المسرح الجسدى بالعطاء والتواصل على مستوى الوطن العربى.

قدم عبد الصمد ورشة فى عمل الجسد بعنوان "الجسد إلى أين؟" شارك فيها ضيوف المهرجان.

من جانب آخر حصلت مسرحية "صحراء الشلب" على جائزة لجنة التحكيم وهى من إخراج طه ياسين.

بينما حصل الفنان عمر ضياء الدين على جائزة أفضل موسيقى حية.



أنس عبد الصمد

«مسرح دبى الأهلى» فى يوبيله الفضى ..احتفالية من نوع خاص

عقد مسرح دبى الأهلى الأسبوع الماضى مؤتمراً صحفياً تحت شعار "اليوبيل الفضى 25 عاماً من العطاء المسرحى" كذلك للإعلان عن خطته فى عام 2008 . تحدث فيه يوسف غريب رئيس مجلس الإدارة قائلا : "لقد كان مسرح دبى الأهلى عبر الأعوام الخمسة والعشرين الماضية قاعدة للمسرحيين فى دولة الإمارات انطلقوا من خلالها فى عالم الإبداع ومنهم سميرة أحمد، ومرعى الحليان، وإبراهيم صالح، وهدى الخطيب وغيرهم من الأسماء ، وما زالت أبواب المسرح مفتوحة أمام الأجيال الشابة الجديدة، ولقد قدم المسرح خلال تلك الأعوام ثلاثين عملاً مسرحياً، واليوم بمناسبة اليوبيل الفضى ألا نتوقف عند الإنجازات التى قمنا بها على مستوى الجوائز والمهرجانات كى يبقى الخط البيانى فى حالة تصاعدية، وهذا يتطلب منا إعادة هيكلة إدارية ومسرحية من أجل إعطاء الفرصة للشباب من الصف الثانى من مؤلفين، وممثلين، ومخرجين، كما يتطلب نقدا موضوعيا لأوضاع المسرح اليوم، ونطالب جميع أبنائه بالمشاركة فى هذه الوقفة النقدية". وأضاف يوسف غريب حول المرحلة الحالية وجديد مسرح دبى الأهلى قائلاً: "لقد بدأت انطلاقتنا الجديدة مع اليوبيل الفضى بتغيير شعار المسرح وإطلاق الموقع الإلكترونى له وذلك بثلاث لغات وهى العربية، والإنجليزية، والفرنسية، ولدينا الدعم الكافى لزيادة مشاركتنا فى المهرجانات الداخلية والخارجية كماً ونوعاً، وهذا ما جعلنا نقرر تفعيل دور النشاطات الخاصة بالمسرح من ندوات وورش عمل لمتابعة مسيرة المسرح والتى كانت نوعية فى العام الجارى من خلال تقديم ستة أعمال مسرحية فى عام واحد".



يوسف غريب

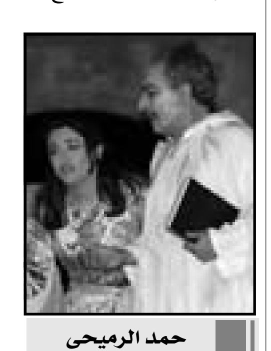
أما عمر غباش أمين سر مجلس إدارة المسرح ومنسق الاحتفالية الخاصة بمرور خمسة وعشرين عاماً فقد تحدث عن فعاليات الاحتفالية التى ستبدأ فى الثانى من شهر يناير 2008 فقال: "ستتضمن فعاليات الاحتفالية تقديم ثلاثة عروض مسرحية وهى "سفر العميان" تأليف وإخراج ناجى الحاى، و"طوايا" تأليف عبد الله صالح وإخراج عمر غباش، و"شمه" تأليف عمر غباش وإخراج أحمد الأنصارى، وتوزيع شهادات تقدير لمؤسسى فرقة مسرح دبى الأهلى فى آخر يوم من الاحتفالية، وتكريم بعض أعضاء مجلس إدارة النادى الأهلى ممن ترأسوا اللجنة الثقافية فى النادى، وستكون الفعاليات تحت رعاية مجلس دبى الثقافى".

ما أجمل الحرية..
اتجاه جديد فى مسرح الطفل

انطلقت يوم الأربعاء الماضى على مسرح قطر الوطنى فى الدوحة عروض مسرحية الأطفال "ما أجمل الحرية" للمخرج القطرى حمد الرميحى.

والمسرحية تمثل دعوة للحرية والتسامح والقيم الإنسانية الجميلة ضمن قالب درامى غنائى استعراضى مشوق من خلال "حدوتة" بسيطة تحكى قصة فلاح يريد إيذاء العصافير فى حقله، وبعد محاولات يكتشف الفلاح أنه مخطئ عندما يدرك معنى الحرية.. يسعى المخرج - حسب تأكيده - إلى ابتكار مسرح طفل جديد يتضمن عناصر الجمال والقيم الإنسانية والشاعرية، إلى جانب ما يحتاجه الطفل من تسلية وإبهار وتشويق. وكان حمد الرميحى قدم قبل عدة سنوات مسرحية "سويرة وبنتها" وهو يسعى حاليا إلى تقديم اتجاه فى أعماله يستفيد من تقنيات مسرح الكبار لمصلحة (مسرح الطفل)، محاولا ابتكار فرجة جديدة تغير النظرة التقليدية إلى هذا النوع من المسرح.

المسرحية من تأليف مهدى صايغ وحمد الرميحى ، فيما يؤدى أدوارها فرج سعد ومريم فهد وناصر الأنصارى ومساعدة المخرج جيهان وأشعار الأغانى حمد الرميحى وألحان إسماعيل عيسى بمشاركة فرقة استعراضية تحت قيادة الإيطالية آنا باربغالو.



حمد الرميحى

استمرار عرض "السكاتية"..
المسرح السعودى فى الإحساء يولد من جديد

بسبب الإقبال الجماهيرى المتزايد قرر فريق عمل المسرحية الكوميدية "السكاتية " استمرار عرضها على مسرح أمانة المنطقة الشرقية بمدينة الإحساء السعودية . قرار التمديد جاء بعد التزايد المطرد فى جمهور العرض خلال الأيام الثلاثة التى عرض خلالها . وقال مؤلف المسرحية وأحد أبطالها الممثل إبراهيم الجبر : الأصداء جميلة جداً وأنا سعيد بنجاح العرض وبالإشادة التى جاءتنا، فقد كانت تجربة ناجحة بكل المقاييس بتقديم عمل سعودى محلى نبنى من خلاله للمستقبل ، والحمد لله فقد حققنا الهدف العام بأن يتعرف الجمهور أكثر على المسرح ويسعى لحضور ما نقدمه من أعمال، لنخلق ثوبا جديدا للمسرح فى غيابه طيلة أعوام سابقة .



عرض «السكاتية»

وأضاف الجبر : هذا النجاح يأتى بفضل جهود ودعم المسئولين فى إمارة المنطقة الشرقية ، وكذلك لجنة التنمية السياحية بالمنطقة.

المسرحية من تأليف وبطولة إبراهيم الجبر وإخراج عبد الناصر الزاير ، وتحكى قصة حب بين "جاسم ومنى" وتدور أحداثها فى حى شعبى بمدينة الدمام. وشارك فى بطولتها كل من إبراهيم الجبر ، إبراهيم السويلم ، سلمان الزبيل ، خالد العبودى ، عبدالرحمن بودى ، خليفة الجبر ، محمد القرنى ، عبد المجيد الكنانى ، خالد الزبيل، وحمد العثمان.

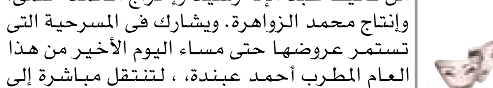
علماً بأن هذا العرض هو الثانى للمسرحية بعد أن تم عرضها خلال أيام عيد الفطر الماضى فى مدينة الرياض على مسرح مركز الملك عبدالعزيز .

زهرة الخرجى .. فى الوادى الرمادى

الفنانة الكويتية زهرة الخرجى والعائدة إلى الساحة الفنية بعد غياب طويل بسبب أزمة صحية مرت بها مؤخرا شاركت خلال أيام العيد فى عرض مسرحى للأطفال بعنوان "زهرة والوادى الرمادى" تأليف سامى بلال وإخراج أحمد عبد الجليل ويقوم ببطولتها عبد الله البدر، عماد العكارى، شملان، وتدور أحداثها فى إطار فانتازى حول بعض القيم التى يجب غرسها فى الأبناء وكيف يمكن أن يكون الاهتمام بمواهبهم وسيلة ناجحة لتغيير الأحوال .

«زواد بن عواد».. زواج بالإنترنت

على مسرح دار الأوبرا فى جبل الحسين بالأردن بدأ هذا الأسبوع عرض مسرحية "عرس زواد بن عواد" من تأليف عبد الإله رشيد وإخراج محمد حلمى، وإنتاج محمد الزواهرة. ويشارك فى المسرحية التى تستمر عروضها حتى مساء اليوم الأخير من هذا العام المطرب أحمد عبندة، ، لتنتقل مباشرة إلى مختلف محافظات الأردن، لتعود فى عروضها الأخيرة فى الصيف المقبل فى العاصمة عمان. تدور حكاية المسرحية فى الزمن الراهن وفى إحدى ضواحى العاصمة عمان، عن حارس عمارة فقير، يلجأ من شدة فقره للبحث عن شريكة حياته عبر الإنترنت .





• مسرحية «عروستى» للمؤلف محمد بهجت والمخرج محمد نور يتم تقديمها مرة أخرى على مسرح العرائس الشهر القادم.

بعد هجرة النجوم..

المسرح السورى للهواة فقط

كثيرة هى المهرجانات الفنية التى تعقد فى سورية طوال العام، وكثيرة هى المسارح التى تشارك فى هذه المهرجانات، فهناك المسرح المدرسى، والجامعى، ومسرح الشبيبة، والعمال، ومسارح المراكز الثقافية المنتشرة فى المحافظات فضلاً عن المسرح القومى التابع لمديرية المسارح والموسيقى، والمسرح الخاص، والمستقل ومع ذلك فهناك عدم رضى عن حال المسرح فى سورية، وانتقادات كثيرة توجه له وأهمها هروب النجوم إلى الدراما التليفزيونية وخلو المسرح منهم بسبب ضعف الأجور وهو ما أدى إلى انصراف الجمهور إلى الفضائيات، كذلك قلة عدد دور العرض التابعة للمسرح القومى، واقتصار فترات العرض على المهرجانات وبعدها ينفض المولد.. انتقادات كثيرة يؤكدها البعض وينفيها البعض الآخر.. فى هذا التحقيق.

● **حسن حناوى (مخرج ومعد موسيقى)** يحمل انتقادات كثيرة للمسرح السورى، ولكنها - على حد قوله -انتقادات المحب، الحالم بوجود مسرح قوى فى سورية، انطلاقًا من إيمانه بأن المسرح هو "أبو الفنون" ومرآة للواقع وأنه يجب أن يؤدى دوره فى معالجة قضايا المجتمع، وعندها نحرم من هذا الفن الراقى، فإننا نحرم من شئ مهم، ولا بد أن نشعر دائمًا بالنقص. وعن المشكلة الأساسية فى المسرح السورى قال: إنها غياب الدعم وضعف الأجور والذى تسبب فى نزيف مستمر للكوادر المسرحية التى تهاجر إلى التليفزيون أو السينما، من مخرجين وممثلين وكتاب، فالمسرح لم يعد وسيلة للعيش، وهذا ما دفع الفنان للهجرة والعمل خارجه، وأضاف: أنا لا أتهم الفنان فهو بحاجة لأن يعيش مثل الناس، وأنا على ثقة من أن الفنان السورى عاشق للمسرح ومرتبط به، ولكنه يريد أن يأكل.. والدليل على ذلك أنه مازال هناك من يعملون رغم كل الظروف، مثل الفنانة جيانا عيد وزيناتى قدسية وياسين بقوش ومروان قنوع ومحمد الطيب وحسن دعاك وناجى جبر "أبو عنتر" الذين يعملون فى المسرح الخاص كما أن هناك الشباب الطامح الذى خاض غمار المسرح، وهو يحاول أن يترك بصمة مثل المخرج همام حوت الذى استطاع أن يشكل ظاهرة مسرحية بفرقته "المهندسين المتحدين، وهذه لا نستطيع القياس عليها لأنها كما قلت تشكل ظاهرة وليست القاعدة.

● وعن المسرح الخاص أكد "أنه متعثر بسبب ارتفاع تكلفة الأعمال المسرحية وأجور الصالات والممثلين، كذلك لإحجام الناس عن الذهاب إلى المسارح، وهو يعتمد فقط على موسم السياحة، كما أنه يواجه الآن مأزقًا حرجًا خاصة بعد دخول المسرح العراقى إلى الساحة، لترتفع أكثر أسعار الصالات وتكلفة العروض وبسؤاله عن كتاب المسرح قال: إن المسرح السورى يفتقد إلى الكتاب، ربما لنفس الأسباب التى ذكرتها، فقد هاجر الكتاب إلى الدراما أيضًا سعيًا نحو المادة، وبسبب ندرة الكتاب يلجأ المسرحيون للإعداد عن الأدب العالمى، وهو ما يفاقم المشكلة أكثر، فالجمهور السورى عزوف لحد كبير عن الأدب العالمى، فهو بحاجة لمسرح يعالج قضاياه وواقعه ويمس حياته اليومية، وهذه إحدى مشكلات المسرح القومى فى سورية فهو يقدم فى الأغلب أعمالاً معدّة عن نصوص عالمية يقدمها - غالبًا - خريجو المعهد العالى للفنون المسرحية، الذين يكاد القومى يقتصر على عرض مشاريعهم للتخرج، بعد أن هاجرت نجومه.



الفرق السورية

ويتفق حسين حناوى منفذ ديكور بالتليفزيون السورى "مع الرأى السابق مضيفًا أن ما تقدمه الفرق المسرحية السورية لا يمثل آليات عمل مستمرة، وإن كانت تقدم خبرات مسرحية متباينة، وتجارب صغيرة قد ينجح بعضها ولكن يظل النجاح محدوداً.. ويؤكد حسين حناوى أن المسرح السورى أصبح مسرح مهرجانات، تعمل فرقه بشكل موسمى من أجل العرض لعدة ليال فى المهرجانات فهناك مهرجان المسرح العمالى، الشبيبى، الطلائع، ومهرجان المسرح الجامعى، وبعدها ينفض المولد وعن المسرح القومى قال: إن عدد المسرحيات التى يقدمها لا يشكل رقمًا مهمًا على خارطة المسرح، فهو عدد قليل إذا ما قورن ببلد مثل سورية. وأضاف: إن وجود مسرحين فقط تابعين للمسرح القومى فى دمشق وهما الحمراء والقبانى ليس كافيًا لخلق حالة مسرحية مهمة، خاصة وأن المسرح التجارى أو ما يسمى بالمسرح الخاص فى سورية محدود أيضًا، ويقدم عروضًا ذات طابع تجارى وسياحى.



عرض سورى

المنتج أسامة سويد يرفض اتهام مسرحه "بالتجارى" ويقول إنه يقدم مسرحًا كوميديًا يحتاجه الجمهور، فالجمهور السورى "مابدّه قومية" أمَّا جمهور القومى الذى يملأ قاعات العرض فهو يذهب ليس لأن العروض "قومية" ولكن لأنها مجانًا أو لأنه يحصل على بطاقات دعوة، جمهور القومى من المثقفين وطلاب الجامعة، إنما العائلات فهى تأتى إلى هنا لتضحك.

● ويضيف **أسامة سويد** "روح قلبى المسارح الكوميدية، ما أحب المسارح السياسية..

وعن مشكلات التمويل قال "أنا باشتغل لأنى مستثمر، عندى مصلحة ثانية، تاجر، شغلى ما هو بالمسرح بس، لو لم يكن المسرح هواية بالنسبة لى ما قدمته، فهو سلعة غير رائجة، وعن أجور الممثلين قال: "الممثل عندى بيأخذ (مليح) وحسب قيمة النجم، اللى له اسم بياخذ 100 دولار كل ليلة عرض، لهذا تعمل النجوم فى المسرح الخاص، وقد عمل معى نجوم سورية الكبار مثل ناجى جبر "أبوعنتر" و "أندريا سكاف" و "حسن دعاك" و "صبرى الملط" وغيرهم.

● **محمد قنوع (ممثل ومخرج)** يرى أن مشكلة المسرح الخاص تكمن فى عدم التجديد فى الموضوعات وطريقة الطرح، وهذه مشكلة العقلية التى تدير الفرق الخاصة كلها، فهى لا تتماشى مع العصر، ولا تبحث عن نصوص ذكية، وتكتفى بتقديم عروض "التنفيس" مثلها مثل الفضائيات ويؤكد قنوع "وهو ابن الفنان مروان قنوع" وجود أزمة فى كتَّاب المسرح وأرجع ذلك إلى ضعف الإمكانات المالية وعدم دعم وزارة الثقافة للعروض الخاصة، وهذا بدوره أدى إلى انصراف نجوم المسرح عنه وبالتالى انصراف الجمهور أيضًا إلى الفضائيات.

● وأكد **محمد عكاش (كاتب سيناريو وحوار)** أن المسرح فى حالة هبوط (ما عدا المسرح القومى) وما تقدمه فرقة المهندسين المتحدين ومخرجها همام حوت، وأضاف أن الدولة ترعى المسرح من خلال إقامة المهرجانات المختلفة، وأن هناك تنوعًا فيما يقدمه المسرح السورى فهناك مسرح العمال، والشبيبة، والمسرح الجامعى، والمسارح التابعة للمراكز الثقافية، والفرق المستقلة، كذلك ترعى الدولة الفرق المستقلة التى تقدم أعمالاً جادة ولها خط وهدف واضح ومحترم.

● أمَّا الشاعر **أحمد عريضة** فيؤكد أيضًا انتشار المسارح فى سورية، حيث توجد فى كل محافظة فرقة تابعة لمديرية المسارح والموسيقى والمسرح القومى، بالإضافة إلى المسارح التابعة للمراكز الثقافية، ومسارح أخرى تابعة لمؤسسة الشبيبة ومعاهدها، التابعة لحزب البعث، وتقدم المسرح الوطنى الذى يشجع الشباب على حب الوطن، ويقدم التربية الوطنية، وهذه المسارح موزعة على الأحياء السكنية المختلفة، وتقدم مهرجانًا سنويًا، كذلك يؤكد عريضة أن المسرح الخاص فى سورية مسرح جاد يعالج قضايا اجتماعية تهم رجل الشارع وضرب مثلاً بمسرحية "اضحك قبل الضحك ما يغلى" التى تقدمها فرقة خاصة والتى تعالج مشكلة الغلاء. وعن الرقابة قال هناك حرية رأى كبيرة فى المسرح السورى ولكنها ليست مطلقة، فالرقابة تحترم الرأى ولكنها تقف بشدَّة أمام ما يخدش الحياء، أو يمس الأخلاق فى المجتمع، والدليل على سعة صدر الرقابة ما يقدمه المخرج همام حوت وفرقته المهندسين المتحدين، فهو يقدم مسرحًا جزئيًا ينتقد كل شىء؟ الغلاء والحكومة والحزب، ومع ذلك تعرض أعماله وتلاقى إقبالاً كبيرًا من الجمهور.. وتستمر لأكثر من عام، وهذا يعد نجاحًا كبيرًا فى المسرح السورى. وأضاف : إن الجمهور السورى يقبل على الأعمال الجادة والتى تقدم مضمونًا تقدميًا وثوريًا.

فراس الداجى طالب جامعى ومتابع للمسرح.. يرى أن ما ينتجه المسرح السورى قليل، بسبب قلة التمويل، حيث اتجه المنتجون للإنتاج الدرامى الذى يحقق أرباحًا وشهرة وانتشارًا، وكذلك هاجر الفنانون الكبار للسبب نفسه، وأضاف سببًا آخر وهو انتشار الفضائيات وما تقدمه من متعة بصرية طغت على حضور المسرح واجتذبت جمهوره، وأضاف: إن من بقى فى المسرح هم الأقل شهرة، والمحبون المخلصون له من الشباب،

● وبسؤاله عن الحرية المتاحة للفنان السورى أجاب، توجد حرية كبيرة فى المسرح السورى، وهذا ما نلاحظه فى الكثير من العروض التى تتناول أفكارًا جريئة، وتناقش مشكلات المجتمع السورى بصراحة، كما نلاحظ أيضًا هذه الحرية فيما يقدم فى المهرجان، وقد شاهدنا فى مهرجان دمشق المسرحى الدولى الأخير مسرحيات سورية وتركية وتونسية وكويتية وأيضًا خليجية تقدم أفكارًا جريئة، ولكن الرقابة لا تسمح بحرية العُرى والخروج عن الآداب العامة وخدش حياء المجتمع، لذا نستطيع أن نسميها "رقابة أخلاقية".

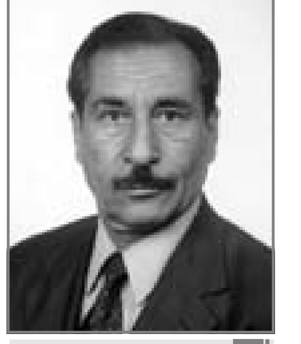
● وعن فرق الهواة تحدث **عدنان عبد الجليل** (عضو نقابة الفنانين، ومخرج وكاتب مسرحى) مؤكدًا أن كل مسارح الهواة فى سورية تعتبر مسارح فقيرة، فهى تصرف من جيوبها على عروضها، وأحيانًا يمنحها القومى "القاعة" التى تعرض عليها ولكنه لا يمولها وهذا حال كل فرق المراكز الثقافية المنتشرة فى سورية، وأضاف عبد الجليل: إن المسرح السورى كله يعتبر الآن مسرح هواة، حيث هجر معظم الممثلين الكبار المسرح، حتى الشباب إذا جاءتهم فرصة فى الدراما فإنهم يهاجرون ويتركون المسرح.

وعن الخروج من مشكلة ضعف التمويل والأجور وهروب النجوم من المسرح السورى إلى الدراما يرى حسن حناوى أهمية مشاركة مؤسسات المجتمع الأهلى فى دعم المسرح ورعايته، هذا إلى جانب زيادة ما تقدمه وزارة الثقافة من دعم. وهذا ما يراه جميع من تحدثنا معهم حلاً لمشكلة المسرح فى سورية.

سلعة غير رائجة.. مابتأكلش عيش

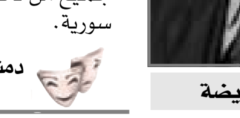
مشكلتنا فى ضعف الأجور وهروب النجوم

حسين حناوى

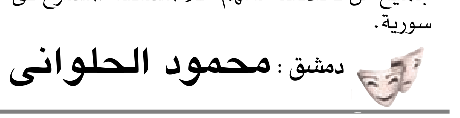


أسامة سويد





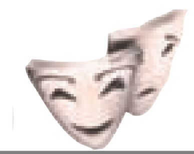
أحمد عويضة



دمشق : **محمود الحلوانى**

• قاعة صلاح عبد الصبور بالطليعة تشهد قريباً تقديم العرض المسرحى «ليلة عرس سوداء» للمؤلف سعيد حجاج والإخراج لشكرى عبد الله.

• إن المسرح الذى قد يستطيع الاهتمام بهذا الحاضر هو بالتأكيد مسرح للأخبار الوقتية وسيبتعد عنه ويهجره كل من الزائر المثقف الذى يقوم أثناء العرض بقراءة النص اليونانى والسائح الذى يغادر فندقه ليذهب إلى المسرح وفق ظروفه.



رفض المشى مع الرايجة وركوب الموجة وتفرغ لتدريب الممثل والأعمال الخيرية

أحمد كمال، فنان من نوعية خاصة، تكاد تنقرض الآن... رفض أن يتنازل ويمشى مع الرايجة، أو يركب الموجة، ولم يقدم إلاّ الدور الذى يضيف إلى الفن وإلى المجتمع قيمة، لذلك قلّت أدواره فى المسرح والسينما، ولكنه فى المقابل صنع لنفسه أدواراً أخرى كثيرة، استطاع من خلالها أن يرضى طاقاته الفنية، وقناعاته الإنسانية والفكرية معاً... فهو إلى جانب التمثيل يكاد يكون متفرغاً لتدريس وتدريب الممثل، حتى أصبح الآن من أهم مدربى التمثيل فى مصر، كذلك يشارك فى خدمة تنمية المجتمع، من خلال انضمامه للعديد من الجمعيات الأهلية الخيرية التى تعمل فى هذا المجال... فهو مؤمن بأن على الفنان أن يكون صاحب رسالة اجتماعية، وأن يؤدى دوره كمواطن صالح فى مجتمعه، وبذلك فقط يستحق أن يكون فناناً..

ولأنه يعمل فى صمت فقد ذهبنا إليه لنجرى معه هذا الحوار.....


أحمد كمال

الفنان أحمد كمال: المخرج فى مصر بتطلع عينه

حدثنا عن تجربتك مع ورش تدريب الممثل؟

بدايتى وأعتقد أنها كانت بداية ورش تدريب الممثل فى مصر مع دكتور نبيل منيب فى بداية السبعينيات وهو من درس وحصل على الدكتوراه من فرنسا وعاد فجمع حوالى خمسين ممثلاً كنت من بينهم وظللنا ست سنوات نتدرب معه يومياً ما بين القومى والطليعة وفى شقق خاصة ومن هذه المجموعة أذكر أحمد مختار ومحمد عبد الهادى وعبلة كامل وناصر عبد المنعم وأحمد عبد العزيز وعلى خليفة ومنصور محمد وكانت ورشة تدريب ممثل فقط وللأسف الشديد لم يكن هناك نتاج لهذه الورشة التى توقفت لظروف إنتاجية ومن خلال هذه الورشة أو (أكاديمية نبيل منيب) علّمت وخرّجت العديد من الممثلين المتميزين ومن أصبح بعد ذلك مدرباً للتمثيل، وخرجنا من هذه التجربة لننتشر وندرب فى مراكز الشباب، وجمعيات هواة المسرح، وهذه كانت بداية الورش ومراكز تدريب الممثل فى مصر، وفى الثمانينيات عملت فى العديد من الفرق بجانب عملى فى الطليعة والثقافة الجماهيرية وتنقلت فى التسعينيات ما بين فرنسا وإيطاليا وأمريكا مشاركا فى العديد من ورش تدريب الممثل، ثم عدت للعمل فى مصر وأقوم حالياً بإدارة استديو الفنان محمود حميدة مع التدريب فى عدد من المراكز الثقافية وتدريب المذيعين فى القنوات الفضائية.



المدرسة الداخلية

ما هو إذن منهجك فى تدريب الممثلين؟

أعتمد على المدرسة الداخلية التى تهتم جداً بالعالم الداخلى للشخصية وحين تصل إليه تظهر بشكل تلقائى كل التفاصيل الأخرى، وفى الاستديو أقسم الكورس إلى أربع مراحل، المرحلة الأولى هى السيطرة الجسدية والنفسية ويتعلم فيها الطالب كيف يسترخى ويستغرق فى حالة معينة وينمى خياله ويكون على وعى بجسده حيث يكون من المهم جداً أن يتعلم الممثل كيف يعبر عن نفسه، وفى المرحلة الثانية يتعلم قواعد فن الارتجال من خلال مشاهد فردية وجماعية، وفى المرحلة الثالثة يكون التركيز على دراسة الشخصية من خلال تمرينات فردية يتم تصويرها ثم مشاهدتها للحكم عليها، وقبل المرحلة الأخيرة أجعل كل طالب يقوم بدور المدرب ويدرب زملاءه وفى الأخيرة يكون مشروع التخرج من تمثيل وتأليف وإخراج الطلبة أنفسهم ويقتصر دورى فيها على الإشراف والتوجيه فقط.

ما هى طريقة التقدم للاستديو؟

يأتى الطالب أو الممثل لسحب استمارة التقدم ثم أحدد له مقابلة شخصية يتوقف عليها القبول فى الاستديو، وقد لا يعلم الكثير أن هذا هو أول استديو فى مصر أنشأه الفنان محمود حميدة منذ حوالى 12عاماً ولم يكن يهدف إلى الربح وهو هكذا حتى الآن، فتكاليف الدارس هى 300 جنيه شهرياً لمدة 8 أشهر يحضر مرتين أسبوعياً أى أن تكلفة الحصة الواحدة 35 جنيها تغطى تكاليف الطالب وفى نهاية الدورة يحصل الطالب على شهادة من استديو الممثل مع شريط به تمارينه ومشاهده التى قام بها خلال الورشة، وللعلم يتدرب فى الاستديو العديد من أصحاب المهن مثل المهندسين والأطباء والعلاقات العامة والعاملين بالسياحة، لا يرغبون فى التمثيل ولكنهم جاءوا لينموا خيالهم ويتعلموا كيف يطورون علاقاتهم مع من حولهم، والسيطرة النفسية وللعلم من المفيد جداً لمن يرغب فى التمثيل أن يتدرب مع آخرين لا يرغبون فيه لأنه يراهم كيف يعملون بتلقائية.

ما هى مواصفات مدرب الممثل من وجهة نظرك؟!

أولاً يجب أن نعرف جيداً أن هناك فرقا كبيراً بين مدرس التمثيل ومدرب التمثيل فمدرس التمثيل يقوم بتدريس منهج أو مجموعة مناهج نظرية فى التمثيل ويمكن أن يكون هذا المدرس من غير الممثلين أما مدرب التمثيل فهو مثل مدرب الكرة يجب أن يجلس مع الفريق ويلعب معهم ويراقب أداء اللاعبين ويوجههم نحو حل مشاكلهم، ومدرب التمثيل يمر برحلة طويلة يبدؤها كمتدرب فى ورش عديدة ومع مدربين مختلفين مع مشاهدته الكثيرة لممثلين آخرين وتحليل طرقهم فى التمثيل هذا مع القراءة الجيدة فى مدارس وطرق التمثيل وكذلك علم النفس، كل هذا حتى يصل إلى طريقته ومنهجه فى تدريب الممثل ولا أنكر أنى بدأت حياتى كمدرب تمثيل وأنا متأثر جداً بنبيل منيب حتى وصلت إلى طريقتى الخاصة فى التدريب ومنذ حوالى خمس سنوات وأنا أقوم بتأليف العديد من التمارين الخاصة بى وأحياناً كثيرة أحصل على التمارين الجديدة من الطلبة أنفسهم.



عرفت مصر فى الثقافة الجماهيرية

أخذنا الكلام عن التدريب ونسينا أن نتحدث عن مشوارك مع المسرح كممثل فهل لنا أن نعرف أهم محطاته؟!

بجانب كونى موظفاً بمسرح الطليعة فقد شاركت فى منتصف السبعينيات فى تأسيس فرقة «الورشة» مع حسن الجريتلى ثم فرقة «المعبد» مع أحمد العطار ، ومن أهم تجارب حياتى التى استفدت منها كثيراً تجربتان مهمتان الأولى هى مسرح الشارع التابع لحزب التجمع فى منتصف السبعينيات وهذه الفرقة جابت قرى ونجوع وموالد مصر لمدة ثلاث سنوات. أما الثانية فكانت فى الثقافة الجماهيرية لمدة 8 سنوات من 1981 وحتى 1988 من خلال مسرح القرية مع المخرج عباس أحمد وكانت تجربة جميلة تعلمنا منها الكثير وعرضنا فى حوالى 40 قرية ونجع وكفر وعرفتنا على مخرجين وممثلين فى كل محافظات مصر واندهشت لحب المسرح المنتشر فى ربوع مصر كما تابعت من خلالها تجارب ناجى جورج فى مسرح «القهوة» وأعمال أحمد إسماعيل فى شبرا باخوم، وللأسف هذا النوع من المسرح يحتاج لحرية وديمقراطية لعلاقته المباشرة مع الجمهور لهذا لم يستمر طويلاً.



والممثل الكويس مغلوب على أمره وفلوس مسرح الدولة قليلة يبقى أروح ليه!؟

ورش التدريب تعلم الأطباء كسر الحواجز مع المرضى

وأين أنت الآن من المسرح؟!

آخر عمل مسرحى قدمته كان مع أحمد العطار وفرقة المعبد باسم (ماما عايز اكسب المليون) وسافرنا به إلى مهرجان «برلين المسرحى» وآخر عرض لى على مسرح الطليعة كان (ناس النهر) مع ناصر عبد المنعم عام 2001 وعرضناه فى أوكرانيا وأسوان وفى الفترة الأخيرة جاءتنى عروض عديدة من القومى والطليعة ولكنى حتى الآن لم أجد الدور أو العرض الذى يحمسنى لتحمل عذاب ومشاكل مسرح الدولة.

وما هى مشاكل مسرح الدولة؟!

بكل بساطة مسرح الدولة مكان حكومى، مشاكله هى مشاكل الحكومة، إمكانيات وميزانيات ضعيفة وروتين؛ يعنى لا فلوس ولا متعة كمان!!.

ولماذا لم تفكر فى الإخراج بعد هذه الخبرة الكبيرة؟!

للأسف المخرج فى مصر «بتطلع عينه» ويتحمل المشاكل التافهة قبل الكبيرة وبالتالى فهو يُستهلك خطأ ولا يستطيع أن يخرج إلا ربع أفكاره، فى الخارج المخرج يخرج فقط ولا يتكلم أو يركز إلا فى مشاكله الإبداعية وأنا مستعد للإخراج حينما يتوفر هذا الجو من العمل فى مصر.

والتليفزيون والسينما ؟!

أكره تماماً العمل فى المسلسلات التليفزيونية، وفى السينما بدأت سنة 1985 فى فيلم (يوم حلو ويوم مر) مع خيرى بشارة ثم واصلت العمل مع مجموعة المخرجين الذين يقدمون الفن الجيد الذى يحترم الجماهير مثل داود عبد السيد ومحمد خان وخالد الحجر ويسرى نصر الله وهانى خليفة وأسامة فوزى، فأنا أختار من أعمل معه، وللأسف هؤلاء لا يعملون كثيراً لظروف السينما فى مصر التى سيطرت عليها الأفلام الكوميدية الهابطة، وأنا أسأل أين الفيلم السياسى فى مصر، فمعظم الإنتاج كوميدى وأنا لست ضد الكوميديا ولكن يجب أن نقدم الكوميديا الراقية التى تسمو بذوق المتلقى، والوحيد المختلف على الساحة هو أحمد حلمى لأنه يطور نفسه وأفلامه وهو من النوع الذى يعيش.

ما رأيك فى انتشار استديوهات ومراكز تدريب الممثل؟

هذا شىء طبيعى، بلد فيه 75 مليون نسمة يبقى فيه معهد مسرح واحد ومعهد سينما واحد كيف؟! لماذا لا ننشىء العديد من المعاهد فى أنحاء مصر، فالسوق محتاج ويجب أن يكون فى مصر أكثر من 200 استديو ومدرسة تمثيل، ليس فى القاهرة فقط بل فى باقى المحافظات ولكن مع ضمان كفاءة القائمين عليها.



الفن وتنمية المجتمع

حدثنا عن دورك مع العديد من الجمعيات الأهلية لخدمة وتنمية المجتمع؟!

أنا مهتم منذ فترة بالعلاقة بين الفن والمجتمع ولابد أن يقضى الفنان جزءاً من حياته فى تنمية مجتمعه لهذا أتعامل مع العديد من الجمعيات مثل جمعية الجيزويت وهى جمعية ثقافية مسيحية يعمل فيها مسيحيون ومسلمون ومن خلالها نسافر إلى المنيا ونقوم بإعداد كوادر للتعبير المسرحى من المدرسين فى الكفور والنجوع بالصعيد وبعدها يقوم هؤلاء بنقل التجربة المسرحية للأطفال لتنمية خيال وتفكير الطفل وتعليمهم كيف يطورون ويبتكرون ألعابهم المسرحية من خلال منظومتهم الاجتماعية، كذلك نقوم بعمل دورات فى جمعية المرأة وقمنا بمشروع تدريب عشرين فتاة نوبية –لا يقرأن ولا يكتبن– على الحكى والارتجال وكان الهدف تنمية تفكيرهم الإبداعى ليخرج عن التفكير النمطى وهناك عدد آخر من الجمعيات مثل كاريتاس وأغاخان.

وماذا عن تجربة العلاج بالدراما ؟!

الموضوع بدأ صدفة من خلال صداقتى للطبيب النفسى محمد الرخاوى وحين عرف ما نقوم به فى ورش التمثيل بدأ يحضر بعض هذه الورش وقال بعدها إن ما نقوم به لو قاموا هم به بطريقتهم الطبية فإن هذا سيوفر سنوات علاج المرضى النفسيين والمدمنين، وبالفعل منذ سنتين هناك 7 أطباء يتدربون فى الاستديو وأنا من حين لآخر أذهب لأعطى محاضرات للأطباء فى دار المقطم ليعلموا مرضاهم حرية التعبير وكسر الحواجز بينهم وبين أنفسهم وتدريبهم كذلك على فكرة العمل الجماعى.

هل تعد مدربين تمثيل شباباً لمواصلة المشوار؟

أثناء الورش هناك العديد من المتدربين الذين أنصحهم باستكمال المشوار بالعمل مع مدربين آخرين وتنويع خبراتهم مع القراءة فى التمثيل وعلم النفس، ومعى فى الاستديو مدرب شاب هو سامح عزت بدأ يصل إلى طريقته الخاصة فى التدريب، فمن المهم والضرورى جداً أن يكون هناك «ستون، سبعون» مدرب تمثيل فى مصر.

كلمة أخيرة

وقبل نهاية حوارى معه طلب أحمد كمال أن يضيف كلمة أخيرة وكان حريصاً أن أسجلها بنصها، قال: الفنانون عليهم دور مهم نحو مجتمعهم و«لازم» كل فنان يقضى وقتاً من حياته فى خدمة مجتمعه، كلمة «مواطن» تحملنا مسئولية كبيرة، مرة واحد فى الشارع قال لى من يحب هذا البلد لا يرمى ورقة فى الأرض، نريد أن نعلم الناس يعنى إيه مواطنه ويعنى إيه جمال وذوق وهذا هو دور الفنان.

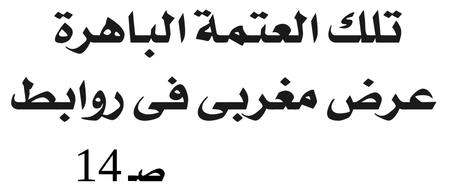


مهدى محمد

• د. مدحت الكاشف يستعد حالياً لتقديم مسرحية «عالم هش» ليونسكو من إخراجه لتعرض على خشبة مسرح الطليعة.

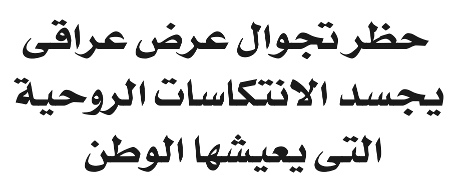






تلك العتمة الباهرة
عرض مغربى فى روابط
صـ14





حظر تجوال عرض عراقى
يجسد الانتكاسات الروحية
التى يعيشها الوطن
صـ10

كلنا هنروح الحضانة.. ونعمل الواجب!!

بعدف التعرف على مواهب وإبداع الطفل المصرى ، يواصل العرض العرائسى "كلنا هنروح الحضانة" طرح أفكاره وهو فمن وأشعار سيد سلامة، وصياغة درامية حمدى القليوبى وناصر عبد الجواد، من إخراج ناصر عبد التواب، يطرح العرض فكرة بسيطة تهم الطفل الصغير، ألا وهى أهمية التعليم ما قبل الأساسى، هذا النوع من التعليم الذى يساعد فى اكتشاف قدرات الطفل مبكرًا لإمكانية تنميتها وازديادها، بالإضافة إلى حث الطفل على بعض من القيم والسلوكيات التى لابد أن يمارسها الطفل فى فترة الإجازة الصيفية، فتدور حبكة المسرحية حول بعض الأطفال وهم يلعبون بكل حيوية ونشاط، ودون أية عراقيل، حتى يأتى طفل ذو ملابس مميزة عنهم، فيلاحظونه ويعلقون عليه، ثم يسعون إلى استقطابه ليلعب معهم، إلا أن هذا الطفل وهو (نبيه) يرفض بسبب ما لديه من واجب مدرسى، لكنهم لم يفهموا ما يقوله عن الواجب المدرسى، فيبدأ (نبيه) بالشرح لهم، ويخبرهم بما يدور بالحضانة من لعب متنوع ومرح وأنشطة جميلة ومتنوعة أيضًا، ثم يعرف "نبيه" الأطفال بـ (عمو حمدى) وهو أستاذ بالحضانة يعرض لهم الأراجوز، على أساس أن هذا الأراجوز هو من إحدى الفقرات المتنوعة التى تُعرض بالحضانة، فيستطيع (نبيه) جذب الأطفال فى الذهاب إلى الحضانة، فيقررون جميعًا فى النهاية الذهاب إلى الحضانة.

وعلى هذا المنوال الطفولى يختار المخرج أسلوبه على أساس واحد وهو القدرة على جذب الطفل الصغير لهذا النسيج والذى لا بد أن يكون لافتًا للنظر كما يجذب الطفل له ويستدرك انتباهه داخل إطار المعلومة المقدمة بشكل يتناسب وهذا الطفل، بدءًا من مقدمة العرض والتى تقولها طفلة صغيرة وبأسلوب ينطبق تمامًا مع أسلوب تحدث الطفل وخطابه للكبار. إلى جانب الأغانى المرحة التى تخللت العرض، فلقد اختار الملحن علاء غنيم إيقاعات راقصة تبهج الطفل وتجعله يتابع العرض بأعين متيقظة، وأغانى أيضًا يحفظها الطفل جيدًا عن ظهر قلب، فتساعد على زيادة اندماجه بالعرض، فعلى سبيل المثال نجد أغنية (القطة المشمشية) و هى أغنية معروفة ومحفوظة لدى كل طفل، فعندما يسمعها فى عرض ما تنجذب أذناه لا إراديًا لهذه الأغنية ومن ثم للعرض. وهى كلها وسائل



عرض بسيط وممتع وأفكاره قابلة للفهم



إيقاعات راقصة مبهجة وأراجوز شاطر ونبيه



كلنا هانروح الحضانة

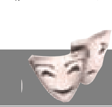
وظفها المخرج كى يستطيع أن يوجه للطفل النصيحة دون ملل منه أو نفور. بالإضافة إلى طريقة تحريك العروسة نفسها، وطريقة صنعها التى اعتمدت على اختيار الألوان المبهجة والملفتة للنظر، أما الحركات فاستخدموا حركات راقصة التأمت واندمجت الألوان الخاطفة للنظر، فأصبحت العرائس ككتلة النار المتوهجة على المسرح.

أما السلوكيات التى حاول عرضها المخرج بغرض تغييرها لدى الأطفال فمزجها بفقرة الأراجوز، وهى فقرة محبوبة جدًا للطفل، لذلك استغلها المخرج عبر شخص يدخل بمفارقات بينه وبين الأراجوز؟ على أن ظهور هذا الرجل بأسلوب خفيف الظل جعله شخصية محبوبة لدى الطفل، وأيضًا استطاع مجاراة الأراجوز، هذا النموذج الذى يتسم كما نعلم بخفة الظل، وبلسان لاذع أيضًا لا يخلو من النقد الفكاهى الضاحك، فانتقد الأراجوز ومعه (عمو حمدى) شرب بعض الأطفال للقهوة أو الشاى، أو سهرهم أمام التليفزيون لفترة طويلة تجعلهم غير قادرين على الاستيقاظ مبكرًا، إلى آخره من السلوكيات المرفوضة للأطفال والتى لا تساعدهم فى بنائهم الجسمانى السليم.

وإلى جانب هذه السلوكيات السيئة أدخل المؤلف سيد سلامة درساً تعليمياً صغيراً بأسلوب بسيط، حيث صاغه المخرج فى هيئة استعراض عرائسى شكَّل فيه الحروف على هيئة عرائس صغيرة، وبحركات راقصة استطاع الأطفال المشاهدون للعرض أن يرددوا مع الأغنية، فدخول الحرف (ت) جعلهم يقولون (تمرة) عند ظهور رمز التمرة بالعروسة، (وتفاحة) عند ظهورها أيضًا، إلى أن ينتهى العرض "كلنا هنروح الحضانة" محققًا لابتسامة بسيطة بوجه الطفل المشاهد عبر توظيف المخرج للعناصر البصرية والتى يعتمد عليها الطفل بنسبة كبيرة أثناء تعلمه فى هذه السن المبكرة. خاصة عناصر الممثلين وهم محمد عبد الفتاح أسامة شاهين محمد كمال عاطف جاد حمدى القليوبى رمضان الشرقاوى أسامة جميل عبد الناصر ربيع نشوى يوسف علاء عبد الحى.



سارة حنفى



● الكاتب المسرحى الراحل سعد الله ونوس تم تكريم اسمه مؤخراً ضمن فعاليات مهرجان الجنوب الثانى بالعراق.



• إن المسرح يحفظ اللغة كأكثر التعابير الملزمة عن التاريخ ويذكر – فى صورة الإنذار –بأنه من غير المسموح لنا الحفاظ على سلام زائف مع الماضى لأنه لا أمل كبير يمكننا إنجازه بخصوص ذلك.

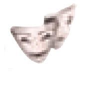
حظر تجوال

عرض عراقى يجسد الانتكاسات الروحية التى يعيشها الوطن

قدمت الفرقة الوطنية للتمثيل فى العراق المحتلة مسرحية "حظر تجوال" نص وإخراج (مهند هادى)، وتمثيل: (سمر قحطانى، ورائد محسن). والعرض يتسم بالبساطة والسهولة الممتنعة أو السهل الممتنع – حيث يقدم مجموعة من الأزمات اليومية الإنسانية التى خلقها خطر الموت المتربص بالجميع – بفكرته الحسية المادية وبشكل رخيص فى أرض الواقع، وما أفرزته هذه الفكرة المتجسدة يوميا بشكل يسرى كأحاسيس ومشاعر وردود أفعال.. فيصبح بمثابة أسئلة جديدة يطرحها هذا العرض المسرحى المتميز على مائدة النقاش وبشكل دقيق وخاص.. ذلك لأنه عرض يقصد الإنسان أولا وما يمر به ثانيا، ويحمل نبرة اليوم، ويضع يده على جروح لم تندمل بعد فى مناخ الخوف والرعب، والأمل فى عراق بلا حواجز ومدرعات إذ يبدأ العرض وسط ظلام دامس وتحت ذبالة فانوس شاحب كاد يومض شعاعه وسرعان ما يخمد، وتتحرك شخصيتا هذا العرض (ماسح الأحذية، وغسال السيارات) على إيقاع طبول بعيدة، ترسم لنا ملامح المعاناة التى يعيشها ماسح الأحذية (سمر قحطان) وغاسل السيارات فى الشوارع والجراجات (رائد محسن)، وهما شخصيتان تتقاسمان آلام البحث عن الرزق فى ظل الظروف القاسية التى تعيشها العراق وفى مدينة بغداد على وجه الخصوص ، التى تتسم بانفلات الأوضاع الأمنية، وتشظى بغداد نتيجة الخوف والصراعات الدينية بين مختلف الأطياف العراقية والتى يتخللها انفجار السيارات المفخخة.. لذا فإن عرض "حظر تجوال" يمثل – فى الواقع – مسرح الغضب الشعبى العراقى، ويكشف نفوس أهلها الضائعين وخاصة فى صفوف الشباب، فشخصية ماسح الأحذية تمثل عذابات هذه الفئة من المجتمع، فبعد وفاة أمه، شعر بالضياع والغربة، رغم وجوده فى وطنه!، وتجسد الأبعاد الرمزية لمختلف أحداث المسرحية –فى مُجملها – الانتكاسات النفسية التى يعيشها المواطن العراقى فى ظل الاحتلال الأمريكى ، إذ يكشف العرض رؤية من رؤى الواقع.. لكن يظل خيط الأمل فى الخلاص باقيًا، وذلك لأن النور موجود مهما كان باهتا وخافتا، إذ يحاور (سمر قحطان) رفيقه (رائد محسن) فيقول له: "من المستحيل اللحاق بالعالم المتقدم" فى إشارة منه إلى الحالة المزرية التى تردى فيها العراق اليوم، قاطعًا الصلة بالحداثة والتجريد وبالوجود الفعلى فى العالم، حيث تتداعى لديه صور من الماضى وأكثرها صور تهكمية ساخرة حتى يجعلنا نسخر من أنفسنا ونضحك منها وبخفة ظل، فيتذكر المصريين الذين كانوا يعملون فى العصر الصدامى، وهو ما يلفت نظرنا كمصريين، حيث نتقبل دعابته بصدر رحب فيحكى عن المصرى الذى يشرب عشرة أكواب من الشاى ويحاسب القهوجى على كوبين فقط ومداعبًا إياه وهو يتهرب ومُحييا إياه ضاحكًا (يا عسل..) كتعبير مصرى شعبى، وفى نفس الوقت نظل نعيش فى مجال لغة لا تعرف سوى القتل والاغتصاب وتفتيت الشعب الواحد.. فهاهما الصديقان يجمعهما إقصاء ذوى القربى، وقد ألف بينهما بيت مُتداع وآيل للسقوط، وحديث طويل عن الإرهاب، يتخلله بكاء وعويل، ويشتمل أيضا على ضحك طويل، وأيضا على صراخ طويل، وخصام بينهما ثم تصالح..

وقد دار حوار هذا العرض بعامية عراقية قُحَة، اعتدنا عليها فى مشاهد القتل اليومى، وتحاكى لنا الواقع كما هو ، برثاثته وجهنميته، وتعكس لنا الراهن الاجتماعى والسياسى الحق، ويصور أواصر المجتمع التى تبقى وشيجة ومتينة، مهما اعترت الحالة السياسية من هنات وأنات قاسية، وتتخلله موسيقى عراقية (مختارة بعناية وحساسية).. تعلو أحيانا وتنخفض أحيانا أخرى، وإضاءة غلب عليها الظلام (تصميم: أحمد حسن موسى) حيث ارتبط الديكور بالإضاءة ارتباطا وثيقا –إذ من خلال الإضاءة المدروسة نرقب ما يحدث فى الخارج من أشكال الهوان والمذلة، ومن أعمال الإرهاب والعنف والعدوان، بإضاءة سفلية وعلوية محسوبة بدقة تضفى على المناخ الدرامى العام للعرض مزيداً من التفاصيل، ومزيدا من تعميق أبعاد الواقع المخيف الذى يبدو فى ملابس الشخصيتين الرثة المهترئة.. مع دوى الإنفجارات، وأزيز الدبابات، وجلجلة الرصاص.. لتتحول جميعا إلى حديث رمزى واضح وإشارات واضحة بالرمز – هى صلب العمل المسرحى ، بدت فى اختيار (المخرج المؤلف) لعنوان هذا العرض "حظر تجوال"، الذى هو فى الحقيقة تجسيد لواقع لم يتغير عن ماضيه، إن لم نقل: أزداد سوءا، فالقمع السياسى الذى مضى – كما يقول (سمر قحطان) – سرعان ما عاد مُلتفًا بغطاء طائفى إرهابى لا يُبقى ولا يزر، وكان من ضحاياه ماسح الأحذية، الذى انهال عليه مجهولون ضرباً، إذ اتهموه –كذبًا –بالانتماء إلى الآخرين أى أعدائهم، فيعلن أنه معهم وليس مع الأعداء، فيعتدون عليه لأنهم هم الأعداء أى الآخرون!!، فهذا الإنسان الصغير ليس طائفيا ولا مذهبيًا ولا متحزبًا، بل عراقى فقط، يقوم فى الصباح ليزرع الحب والوئام ويضحك ليعيش، ويعيش لينبت الأمل، فالأحداث هنا هى صورة من صور العراق المفجوع على مصيره، ولمحة من لمحات أرضها الشكلى، التى لم يعد لها حل سوى خروج المحتل الأمريكى الغربى، وإعادة الارتباط والامتزاج واللحمة بين طوائفه وقومياته وأحزابه) – وقد يكون المسرح أولى لبناتها وأصلبها) أى لبنات الارتباط والامتزاج واللحُمة..

يكشف العرض عن نفوس الضائعين والمعذبين



تمثيل حقيقى لمسرح الغضب الشعبى العراقى

والعرض هو جزء من الدراما الواقعية والفجائية لذاكرة الشعب العراقى، حيث تم اختزال وعيه الجماعى فى مشاهد حياتية، تجسدها أحداث وشخصيات تمثل نبض العراقى بمختلف فتراته – الصدامية، ومرحلة الغزو الأمريكى، لنجد أن العرض لا يقتصر على هاتين الشخصيتين (ماسح الأحذية وغاسل السيارات) الماثلتين على خشبة المسرح وحدهما، بل يضم عددا كبيرا من الشخصيات الخفية التى تجوس حولهما وتتجمع وتتحرك، وتهاجم وتعتدى.. لتجسد حالة التشتت وصراع الواقع اليومى، دون رتوش ولا تحيز، وكأنها تؤرخ لما لا يؤرخه التاريخ، وتقدم صورة حقيقية للواقع العراقى.

ومن أبرز جماليات هذا العرض سينوغرافيا (حامد الدليمى) المكون من تفاصيل بسيطة مثل: ذلك (الحبل) الذى كان يفصل شخصيتى العرض (ماسح الأحذية وغاسل السيارات)، عن بعضهما البعض، ويزول هذا الحبل إيحاء بعودة الأواصر الاجتماعية والإنسانية بين العراقيين، وتلك الفجوات فى الحوائط الصماء التى تكشف ما يدور على أسفلت الشارع بما فيه من مشاهد مستفزة.

وعندما نأتى إلى الأداء التمثيلى الذى يُعد واحدا من أبرز عناصر هذا العرض مع العنصر الأساسى وهو (التأليف) الذى يأتى فى مقدمة إيجابيات هذا العرض، فقد استطاع الممثل العراقى القدير (سمر قحطانى) أن يربط جمهور المشاهدين بخفة حركته ورشاقتها وبحجمه الصغير وصوته اللين المتعدد الطبقات يذكرك بممثل كبير مثل توفيق الدقن، فظل الجمهور يتابعه ويلاحقه فى جميع أحواله، وقد تسلل إلى قلوب الجماهير وأصبح قريبا جدا منه، إذ نجح فى أن (يلفق)، أى يدخل فى نسيج الجمهور ويربطه به برباط وثيق، بما يجعل هذا الجمهور يشاركه مشاركة وجدانية حميمة فى كل كلمة أو حتى حرف أو جملة ضاحكة، أو حتى... ولو لم ينبس بحرف! وبما يثير الأشجان والضحكات، وإن كان ضحكا كالبكا، فوفق فى تجسيد شخصية إنسان يرفض أن ينسحق ويسخر من كل ما يحيط به من حروب ومآسى وديكتاتورية، ومن تصريحات السياسيين ورجال الدين، وهى سخرية لا تعنى اللا مبالاة أو إهدار دم الضحايا فى نكتة بلهاء، لكنها سخرية موغلة فى رصد الواقع بحيث تجعل الإنسان يسخر –أحيانا – إزاء ما يقع أمامه.. مثل.. أن تجد نفسك فى لحظة موت صديق أمامك، فيجعلك هذا الأمر القاسى تضحك ولا تبكى. ويتميز (سمر القحطانى) بقوة الحضور والتمكن فى الإمساك بتلابيب دوره، وأمامه ممثل شاب موهوب هو (رائد محسن) الذى يمثل غاسل السيارات، وببراعة –يبرز عجزه وعدم خبرته كقروى بسيط لا يستطيع أن يستوعب ما يدور حوله من أهوال –حيث يقف أمام المتمرس (سمر قحطانى) فى ثقة، مُحافظا على سرعة إيقاع الأحداث، ومُبرزا ملامح شخصيته البائسة فى صدق وبراعة..

ويبقى (النص) هو أذكى زاوية التقطها مؤلف ومخرج العرض (مهند هادى)، إذ (ترجم) (الحالة) العراقية ترجمة صادقة أمينة من خلال (أحوال) (جمع حالة) و (مقامات) أو مواقف تَعبر –بشخصيتين من صغار الناس فى قاع المجتمع العراقى الآن دون خطابة ودون مباشرة، ودون صوت مرتفع أو (تجعير)، أو خَطب منبرية فتصل (الحالة العراقية) إلى القلب مباشرة وتتسلل إليه من خلال الضحكات والدموع والسخرية دون وسيط وببساطة تثير الدهشة أمام موضوع له خطورته وتعقيداته وخلفياته المتعددة ،

حيث تتجسد جميعا فى هذا الشكل البسيط .. الضاحك الباكى!!!



عبد الغنى داود

مشهد من العرض



• المخرج محمد عبد الستار يقوم حالياً بوضع اللمسات الأخيرة على العرض المسرحى «ليلة سقوط شمس» من تأليفه.

• لم تتغير طريقة أداء الممثل منذ ألفى عام، كما لا توجد تجزئة للعمل أثناء عملية الأداء التمثيلى، فالممثل يعبر فى صورة شاملة برأسه، بثقافته، بجسده، بلغته، بإحساسه وبروحه، وهو يجعلنا نرتجف ونهيم ونضحك ونبكى لندرك الإمكانيات الإنسانية على إطلاقها.

فى مهرجان باكثير

الأخوة كرامازوف

رؤيتان مختلفتان تكشفان الصراع بين الأبناء

شهد مسرح المؤسسة العمالية بشبرا الخيمة مهرجان على أحمد باكثير فى دورته الرابعة التى رأسها الشاعر فؤاد حجاج وساعده أمين عام المهرجان محمد ربيع ومدير المهرجان محمد العدل وذلك بالتعاون مع صندوق التنمية الاجتماعية والمؤسسة العمالية، والتى بذل فيها الشاعر أحمد الأصور والفنان سيد على مجهودات ضخمة فى استضافة العديد من المهرجانات المسرحية.

وفى إطار فعاليات المهرجان قدمت مسرحية «الأخوة كرامازوف» عن رواية ديستويفسكى، إعداد الفنان سمير حسنى، وقد قدمتها فرقتان هما جمعية أنصار التمثيل والسينما إخراج إبراهيم الشيخ، إشراقة إخراج حمادة طافور وهى من مدينة طوخ.

وقد اعتمد العرضان على الإعداد نفسه وإن اختلفا من خلال بعض الحذف فى العرض الأول لبعض المشاهد.

وقد تمكن الإعداد من تقديم دراما مكثفة فى زمن أقل من ساعة مع المحافظة على روح الرواية وتكثيف الصراع بين الأبناء وبين كرامازوف والدهم حيث ركز الحدث على ذروة هذا الصراع بعد طرح بعض المعلومات التى تساعد على فهم الموضوع وتتبع العقدة، فكان التركيز على ما بداخل الشخصيات ومشاعرهم تجاه والدهم وأسباب ذلك حتى تكون تلك الدوافع هى المحركة للحدث الدرامى الذى يتصاعد إلى ذروته بمقتل الأب ولتبدأ عملية البحث عن القاتل بين الأبناء.

وقد اعتمد الإعداد على تكثيف أحداث الرواية وتجميع كل المشاهد فى مشهد واحد يجمع كل الشخصيات مع الإيحاء بأن كل شخصية توجد فى مكان خاص بها هو غرفتها وهو ما يحتم تجميع المشاهد فى مشهد واحد كما كان الحال فى المسرح فى العصور الوسطى حيث وضع كل مشاهد المسرحية دفعة واحدة على الخشبة وبالتالى جعل الإعداد يأخذ شكل تكنيك السيناريو والمونتاج.

وبذلك تواجدت - فى الإعداد - الشخصيات جميعاً على المسرح دفعة واحدة رغم تعدد أماكن وجودها وذلك اعتماداً على تقنية الإضاءة المركزة كبؤر على الشخصيات الموزعة على الخشبة وهو ما فشل فى تحقيقه العرض لصعوبة تحقيق ذلك فى مسرح المؤسسة غير المجهز بهذه التقنيات.

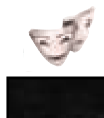
أما الحدث الدرامى فقد تركز على لحظات بعينها تبرز من خلالها علاقات أبناء كرامازوف بوالدهم حيث التركيز بصفة خاصة على علاقته بابنه سميردياكوف المصاب بالصرع والذى جاء إلى الدنيا نتيجة علاقة غير شرعية فيعامله الجميع من خلال هذه النظرة باعتباره أقل من الأبناء وأيضاً شخصاً غير مرغوب فيه حتى يصل الأمر للتعامل معه على أنه مجرد خادم بل إن الأب كرامازوف نفسه يقسو عليه ويضربه ويعنفه فى الوقت الذى يكن الابن مشاعر الحب للأب ولأخوته ولا يعرف سبباً لتلك المعاملة. فهو لا يرى ذنبا جناه أو تسبب فيه فالأب هو الذى أخطأ بينما يتحمل الابن النتيجة، وعلى الجانب الآخر يأتى الأخ ديمترى الذى يكره الكل وخاصة الأب الذى استولى على ميراثه من والدته ويرفض إعطاءه حقه بل إن ديمترى عندما يشعر أن ميراثه سيضيع لأن والده سيتزوج يقرر - على مبدأ الغاية تبرر الوسيلة - أن يترك حبيبته ويتزوج حبيبة والده ليس حباً فيها ولكن ليقطع الطريق على والده. وهى الوسيلة التى يرى أنها تضمن له حقوقه وميراثه الذى ينتظره بدلاً من أن يكتب والده كل ممتلكاته لها.

وفى ذات الوقت يأتى إيڤان وإليوشا نموذجان آخران فأحدهما طيب القلب، والآخر مثقف وجودى يتشبع من خلاله الأخ سميردياكوف بالأفكار التى تدعو إلى الحرية والحق وبالفعل تقع جريمة قتل الأب والتخلص منه وتبدو لكل شخصية دوافعها المنطقية خاصة ديمترى الذى سعى بالفعل إلى قتل الأب عندما اعتقد أن عشيقته وصلت إلى المنزل فجن جنونه وهجم على الأب وضرب الرجل العجوز الذى رباهم فاعتقد أنه قتله وهرب، بعدها مباشرة تتطور الأحداث ومن خلال المفارقة الدرامية يعترف ديمترى بأنه قتل بعد أن يقبض البوليس عليه وهو هنا يعتقد أنهم يقبضون عليه لقتله الرجل العجوز إلا أنه يكتشف المفارقة بأن العجوز لم يمت وإنما الذى قتل هو الأب وعبثاً يحاول أن يقنع الجميع بأنه لم يقتل والده إلا أن التهمة تثبت عليه، وتأكيداً على تقنية المفارقة التى يلعب بها المعد فإن المفارقة الأخرى تكشف أن القاتل هو سميردياكوف.



حاول المخرج إبراهيم الشيخ أن يقدم رؤية تفسيرية جديدة لذلك لجأ إلى حذف جزء من النص المعد وهو الجزء الخاص باعتراف

اعتمد الإعداد على تكثيف أحداث الرواية





صراع الابناء فى الأخوة كرامازوفظ

الدور الذى لعبته الموسيقى أكد الصراع من خلال الآلات المستخدمة

سميردياكوف بأنه القاتل وبذلك جعل هناك حيرة فى القاتل، بل إن الشكوك تحوم حول الجميع.

ولذلك صاغ فراغه المسرحى ليؤكد على رؤيته التى تدين شيئاً آخر هو ما نراه فى النهاية من خلال حكم المحكمة الذى يأتى صوته عبر المسجل ليتماس بذلك مع قضية حريق بنى سويف التى أدينت فيها الشمعة وكأن العرض يسخر من هذه الإدانة وهذا الحكم.

وقد شغل المخرج هذه الرؤية لذلك صاغ فراغه المسرحى معتمداً على وجود غرفة الأب فى منتصف المسرح مع وجود ما يشبه النار طوال الوقت وكأن النار تلتهم المكان رويداً رويداً.

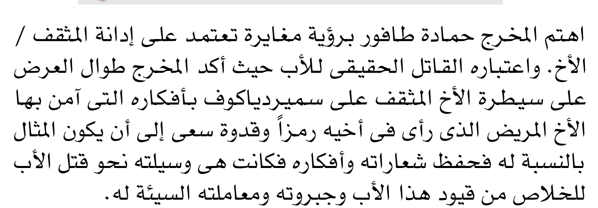
وقد تكون هذه الرؤية غريبة عن النص لكنها أيضا تحتاج لجمهور له علاقة بموضوع الحريق الواقعى فى بنى سويف وبالتالى الجمهور العادى لن يفهم ما يسعى إليه المخرج ولن يفهم اتهام الشمعة خاصة أن الأب قتل ولم يحترق.

وقد نجح المخرج فى إيقاع عرضه وفى استخدامه للموسيقى التى أعدها هانى جلال والتى اعتمدت فى نفس الوقت على تأكيد الحالة الدرامية وساعده أيضاً رؤيته فى استخدام الإضاءة بألوانها خاصة الأحمر الدال على مكنون الشخصيات وعلاقاتهم السيئة بالأب وأيضاً على لحظات التوتر الدرامى طوال العرض.

كذلك أجاد توجيه ممثليه فكان محمد جلال فى دور سميردياكوف متميزاً فى أداء الشخصية المريضة بالصرع والتى تعانى من اضطهاد الأب وإن كانت حركته أشبه بالشلل أكثر منها حركات صرع.

كذلك كان أمير وجدى فى دور دميترى ناجحاً فى تقديم شخصية مركبة تعتمد على مفهوم مكيافيلى «الغاية تبرر الوسيلة» حتى أنه يقرر قتل الأب ليحصل على حقه. وقد استطاع أمير وجدى تأكيد مشاعر الحق على الأب وكرهه له وإبراز صدق هذه المشاعر. كذلك أدى إيڤان (شريف شلقامى) وإليوشا (هيثم محمد) دوريهما بصدق وحس فنى بأبعاد شخصيتيهما خاصة الأخ المثقف الذى يحرك سميردياكوف عن طريق تلقينه الثقافة فى مقابل الأخ الأكثر هدوءاً الذى يحاول أن يكون جانب الخير.

أيضاً كان الأب إبراهيم الشيخ رغم قصر الدور مميزاً فى أداء الأب الذى لا يهتم بالأبناء ويبحث عن ذاته فقط فاستطاع أن يقنع الجمهور بكرهه.



اهتم المخرج حمادة طافور برؤية مغايرة تعتمد على إدانة المثقف / الأخ. واعتباره القاتل الحقيقى للأب حيث أكد المخرج طوال العرض على سيطرة الأخ المثقف على سميردياكوف بأفكاره التى آمن بها الأخ المريض الذى رأى فى أخيه رمزاً وقدوة سعى إلى أن يكون المثال بالنسبة له فحفظ شعاراته وأفكاره فكانت هى وسيلته نحو قتل الأب للخلاص من قيود هذا الأب وجبروته ومعاملته السيئة له.

وفى سعى المخرج حمادة طافور نحو تأكيد رؤيته اعتمد على الصورة المرئية والموسيقى أيضاً فاعتمد على وجود غرفة الأب فى المنتصف ولكن عبر باب فى مستوى أعلى بحيث يبدو الأب هو المسيطر المتحكم، واستخدم هذا المستوى فى علاقة سميردياكوف بالأخ المثقف حيث دائماً ما كان المثقف يقف فى المستوى العلوى موحياً بسيطرته على الأخ المريض، بل إن الحركة المسرحية أكدت ذلك من خلال هبوط الأخ المريض دائماً وممسكاً بساق أخيه المثقف الذى يقف شامخاً.

كذلك كان للموسيقى دور مهم فى تأكيد الجو العام والصراع من خلال آلات موسيقية لها طبيعة التصارع وإن كانت الموسيقى أكثر قرباً منا كشرقيين وليست موسيقى غربية.

وقد تميز العرض بالأداء التمثيلى لكل الممثلين خاصة سميردياكوف (باسم العربى) الذى استطاع أن يهتم بتفاصيل الشخصية المريضة بالصرع والتابعة أيضاً والتى تلقى عذابات الأب وفى نفس الوقت يضمر له كل الشر لكن داخله الخير وهو الذى يجعله ينتحر شنقاً فى النهاية وهو المشهد الذى أزعجنى شخصياً خوفاً من حدوث مكروه للممثل ويحتاج من المخرج تفكيراً أكثر أمناً أو حتى أكثر تحقيقاً لأمان المتفرج حتى لا يخرج المتفرج من اندماجه مع العرض.

كذلك تميز محمود محيى فى دور إليوشا بتلوينه الصوتى واستخدامه لجسده ومعه يقف أيضاً طارق حواس الأب كرامازوف بقدرته على تقديم شخصية تبدو قريبة منا يؤدى دور الأب بجلافة وسوقية تجعل المتفرج يكرهه فعلاً ولا يتعاطف معه.

كذلك يأتى محمد حسن فى دور إيفان وأحمد الشناوى فى ديمترى بقدرات أدائية ووعى للشخصية.

عموماً استطاع المخرج حمادة طافور أن يعزف من خلال ممثليه لحظات درامية ممتعة خاصة أنه جعل غرفة الأدب مجرد مكان للسيطرة بينما جعل هناك دخولاً وخروجاً للممثلين وكأن المكان يتغير بينما إبراهيم الشيخ سعى إلى وجود ممثليه كل فى منطقته دون خروج، فكانت إمكانيات الإضاءة نقطة فى غير صالحه حيث لم يستطع إيجاد بؤر ضوئية على شخصياته ليحدد منطقة التمثيل.

إلا أن العرضين قدما رؤيتين مختلفتين، لكنهما فى نفس الوقت ممتعتين ساعد على ذلك أداء الممثلين الراقى الممتع، الذى يؤكد أن النص الجيد والشخصيات العميقة تفرز الممثل الجيد بل وتنمى قدراته الأدائية.



محمد زعيمه

• «لن ننساكم» جروب خاص لإحياء ذكرى شهداء محرقة بنى سويف سبتمبر 2005 انطلق مؤخراً على موقع Facebook.

● هؤلاء الذين ينتظرون من المسرح أن يشجع رغباتهم مثله مثل التلفاز. الذين لا يعبرون الأشياء اكتراثا والذين يتوهمون أنه ليس بالإمكان أفضل مما كان، الذين لا يثيرون شيئًا، وكذلك الكذب



فى عرض حياة للذكرى

ميتا فيزيقا (سياسات الرغبة)

(المجد له فى الهيكل عندما ينهض من بيت النار)
من نشيد الإله رع

عرض (حياة للذكرى) يبدو بسيطا كشرارة ملتهبة تعثر على انطفائها فى التماعتها القصوى ذاتها !.. لكنها – مع ذلك - تختزن (فضلا عن تختزل) بداخلها كونا بأكمله إلى حد الغموض الواضح أو الوضوح الغامض تماما كالجسد، بما هو بؤرة جذب لكل القيم والرموزالثقافية المنتشرة داخل العرض وخارجه .. أى أن العالمين يتقاطعان على الجسد، هنا فقط، حيث يتشكل النظام الرمزى، يصير بالإمكان تحديد موقع الجسد وهويته أيضا .. هكذا، ليصير (سؤال الجسد) هو سؤال الأسئلة ..

دخول أول

النص المونودرامى (حياة للذكرى) ، الذى كتبته (نورا أمين) هو إعداد للنص الشعرى (العودة من النزهة الليلية) للدكتور صالح سعد ؛ أحد ضحايا حادث مسرح بنى سويف .. عملية الإعداد هذه تتضمن تحويلا (من نسق العلا قات الشعرية إلـى نسق العلا قات الدرامية) بكل ما يعنيه هذا من إعادة ترتيب المادة الشعرية وخلق الترابطات اللازمة بين أجزائها ... إلخ .. بالإضافة إلى تحويل العلامة من النسق العلامى اللغوي إلى النسق العلامى المسرحي ..

هذه العملية برمتها تعنى أن الخطاب الدرامى (الأنثوى) خطاب مؤوّل للخطاب الشعرى (الذكورى) الذى هو بدوره تأويل للعالم .....

غير أن إشكالية العرض تنحصر تحديدا فى كون (الجسد الأنثوى– الذى حمل على عاتقه مهمة الأداء على خشبة المسرح) احتفظ لنفسه بهوية لغوية ذكورية واضحة، نعم.. كان هناك رجل، ذكر، يتكلم .... حتى أن الأمر بدا كأنما الجسد الأنثوى يحتمى - يتوارى خلف أو يتقنع - بخطاب ذكورى .. !..

إذن، خلف ضمير المتكلم (الذكر) يوجد ضمير غائب (أنثوى)، وخلف القناع (الأنثوى) يوجد (ذكر) ... هذا (لعب) بالضمائر اللغوية وبالهوية ... فيه (يحضر الغياب الذكورى) بينما (يغيب الحضور الأ نثوى) ..

ولأن (الكتابة) ترتبط بالمكتوب أوبالمقدر، أى بالتقرير الما قبلى للمصائر ... فما يصنع المفارقة التى ينبنى عليها العرض ككل، هو خضوع الجسد الأنثوى - رغم حضوره البصرى - لسلطة الدال اللغوي، رغم الغياب البصرى للذكر الذى أنتجه !..

فالجسد الأنثوى مهيمَن عليه ومتحكم فيه وخاضع لقوة الكلمة - الخطاب .. تبعية الجسد للكلمة - هنا - تستبطن التـراث (الثقافى /الدينى) كله : (إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون) و (فى البدء كانت الكلمة) ...... إلخ ..

هذا والصوت اللغوى الذكورى يتمتع فى العرض بحضور كامل يفوق الحضور الجسدى الأنثوى (الذى يمثله)، ذلك لأن الصوت (أعلى قيمة مما هو مرئى)، فما عداه (هو مجرد علامات خرساء، ثانوية، ذات حضور نا قص) وهذا يعود – تبعا (لدريدا) - إلى تقليد مركزى قديم (ينسب الحقيقة إلى اللوجوس : أى الكلمة المنطوقة، صوت العقل، كلمة الله..)..

وقد قال الصوفيون بذلك أيضا –لاسيما (ابن عربى)، فلديه أصل الحب الذى نكنه لله موجود فى الكلمة (كن)، فبعد أن كنا مادة أولية (من العماء) نطق هو بالكلمة (فكان أول متكلم وكنت أول سامع)، لذا فالصفة الإلهية التى خلقت الكون هى الكلمة..

ومن جهة أخرى فالمونولوج الداخلى، بما هو (تصوير لأفكار اتخذت من قبل شكلا لفظيا فى ذهن الشخصية) - فهو (المحاكاة الكاملة لكلام المرء لنفسه) وهو (تداع خاضع للتحكم) - فإنما يعنى ما قبلية الخطاب (= إعداده فى الذهن قبل النطق به)، أى أن الخطاب سابق فى الوجود على الصوت الذى نطق بالكلمات فى العرض.. إن الصوت – هنا - مجرد ناطق بالإنابة (= حامل أوناقل)، لكنه الناطق المتماهى مع الخطاب (= المتوحد به).. مما يصب فى دلالة الخضوع والامتثال لسلطة الدال اللغوى (الذكورى)!..

إذن هناك تماه بين (الإلهى والذكورى) .... كما أن حدود العالم هى نفسها حدود اللغة ، أما حدود الجسد الأنثوى فهى تلك التى عينتها اللغة ..

هنا يصبح الجسد كيانا قائما فى اللغة وباللغة... مما يصب فى (أسبقية الماهية على الوجود) ..

ويجب ألا ننسى أن هذا الطرح برمته هو التأويل المسرحى الأنثوى، للخطاب الشعرى الذكورى – كما أشرت سابقا - غير أن ما يمكن ملاحظته أيضا، هو أن مقتل (الشاعر) – فى المحرقة الشهيرة – يعد استحضارا (لنظم عقابية عتيقة ذات طابع طقوسى، فى عرض رمزى للسلطة...)؛ أعنى أن جسد الشاعر كان هدفا مرئيا للقمع السلطوى - لذا فالتأويل المسرحى للنص الشعرى يحمل أيضا (ضمن حمولات أخرى كثيرة) دلالة التوحد والتماهى بين الجسد الأنثوى وخطاب الشاعر، واستمرارية ذلك الخطاب فى الوجود عبر الجسد الأنثوى نفسه ؛ (أى أن الجسد الأنثوى يمنح الغائب جسدا)..

ويبدو أن هناك علا قة تقاطع بين ها تين الدلالتين المتنا قضتين ، إذ تتمحور إحداهما حول (تغييب أو صهر الجسد الأنثوى فى الخطاب الذكورى، ليلحق بالجسد الذكورى المحترق)، بينما تتمحور الأخرى حول (بعث الجسد الذكورى من احتراقه، عبر الجسد الأنثوى الحى نفسه)..



نور أمين

نورا أمين أخذت الطرح الدينى وأقحمته قسراً على الطرح اليونانى



دخول ثان

العلا قة بين (اللغة والسلطة)، تتضح أكثر، من خلال التصورات التى قال بها البعض، وسأكتفى - هنا - بالإشارة إلى (بول ريكور ورولان بارت) .. ففى إجابته عن سؤال (القوة واللغة... وهل يمكن إحداث تمفصل بينهما ؟) قال (ريكور): «إن الرمزية الذكورية واضحة جلية فى اللغة... أعنى تأسيس اللغة وعلومها واستخداماتها .. وفق القوة الذكورية..»، وأضا ف: «يبدو أن النساء - أو قطاعاً منهن على الأقل - يحيين فى إطار النسق الذكورى (كواجب مفروض أوكإحباط ألزمن به أنفسهن بانتظام».

أما (بارت) فيقول: «لا مكان للحرية إلا خارج اللغة»، لأن «اللغة: خضوع وسلطة يمتزجان بلاهوادة»، ويقول أيضا : «بيد أن اللغة البشرية، من سوء الحظ، لاخارج لها : إنها انغلاق، ولا حيد لنا عنها إلا عن طريق المستحيل»..

إلا أنه مع ذلك يقر بوجود حالات استثنائية - معدودة - تمثل انفلاتا واضحا من سلطة اللغة، منها - على سبيل المثال - (الفعل الخالى من أى كلام).. أما (الأدب) - يضيف (بارت) - فهو (الخديعة العجيبة التى تسمح بإدراك اللغة خارج سلطتها)، ففـى الأدب (تحَارَب اللغة داخل اللغة)، فيما يعرف بـ(خلخلة اللغة) ..

إذن - حسب (بارت) - هناك حالات مستثناة تمثل انفلا تا واضحا من سلطة اللغة منها :

1 - الفعل الخالى من أى كلام ..
2 - الأدب، بما هو (خلخلة اللغة) ..

واللغة هنا لا تعنى الإطار الكلامى العام بقدر ما تعنى تمفصل هذا الأخير إلى لغات اجتماعية عديدة - كما يقول بارت نفسه – على مرجعية (باختين)..

(النص الشعرى) المديرم، أى: المتحول إلى نص درامى، فى عرض (حياة للذكرى)، لايعمل على خلخلة اللغة ذاتها، بقدر ما يسعى لإنجاز خطاب (بطولى، استشهادى، نبوى، خاضع فى جوهره لنماذج لغوية "أدبية" منجزة من قبل)..

وربما كان فحواه (الدون كيخوتى) هو ما جعله يتناص مع خطاب (ساخر) قديم ومستهلك، لاسيما أن شعرنا العربى الحديث استمرأ التمرغ فى تراب تلك الاستعارة، استلهاما لرمز (البطل المهزوم) - أعنى أن كثرة الاستعمال هى التى استنفدت الطاقة الساخرة ومن ثم أماتت (الاستعارة – الرمز) ..

إلا أننا نلاحظ أن البطل المهزوم، يتحول إلى خطاب لغوى تنطق به (أنثى مرئية).. هذه العملية تنطوى بداخلها على (سخرية)؛ من الآخر الذكورى ومن الذات الأنثوية نفسها والجمهور أيضا!.. إن تحويل (البطل - الذكر) إلى (امرأة) - على مرجعية الثقافة الذكورية السائدة – يعد حطا من قدره، بما لا يوصف!..

وهكذا، فالعلامة اللغوية (المسموعة) تتخلخل (أى تخترَق) : تتسع (الفجوة) الفاصلة بين حديها (الدال والمدلول)، بفعل (المرئى- الخالى من الكلام) !..

هذا المنحى : (معارضة المسموع بالمرئى) أو تحطيم سلطة الدال اللغوى بالجسد .. يمنح هذا الأخير ثقلا مأساويا عميقا، فانصهاره فى محرقة اللغة وإخفاقه فى منح الغائب جسدا (وما نتج عن ذلك من سخرية من الغائب نفسه)، كل هذا يضع الجسد الأنثوى فى قلب الدلالة (الأورفيوسية) - كما سنرى - بعد إحلال الأنثى محل الذكر ..

حاشية

فى نهاية العرض - (الممثلة تتجه إلى أعلى يمين المسرح، تلتفت فجأة إلى الجمهور بعينين طافحتين بالغضب أواليأس... ثم تشيح بوجهها عنه، وتخرج.......) ..

هذه النظرة الغاضبة، المحدقة فينا بقوة، والتى لا تنسى.. تعنى أن الجسد يحضر من خلال حاسة البصر، كسهم مشدود إلى قوس ينتهى به العرض، لكنه يرتد عائدا - بنا - إلى قوس البداية، لينطلق بعدها إلى النهاية من جديد... هكذا، فـى استعادة قسرية للعرض.. مما يجعلنا نشعر أن العرض (المحرقة) لن ينتهى أبدا!.. أو أنه محرقة مستمرة!..



● موقع على أحمد باكثير على شبكة الإنترنت أعلن مؤخراً عن مسابقة فى التأليف المسرحى وجارى الآن استقبال الأعمال لتقييمها.



● إن تعايش الممثل مع الأدوار المتنوعة فى أيام قلائل وبصورة متوازية لا يعنى فقط سعادة غامرة وانطباع رائع لدى المشاهد بل أنه أيضاً شرط للحضور والثراء المضاعف والتغلغل النفسى للدور عبر الممثل.

صنعت أسطورة أكثر ذكورية مما صنعه الرجل

ويالها من نظرة !..

كان العرض شبه مضاء، شبه معتم، كأنما يتمرأى لنا عبر دخان كثيف (يؤكده صوت النار المنبعث من شريط الصوت = الذكرى الملتهبة).. الجمهور، هنا، هو الذى يقوم - وبفعل المخيلة - باستحضار صورة (النار- الدخان)!..

هكذا، كأنما ليس هناك سوى (مشهد الاحتراق - أوالجحيم !) ؛ احتراق الجسد (إستعاريا) - (وسيظل متأججا إلى مابعد خروج الممثلة، عبر استمرار تدفق شريط الصوت —النار) - الذى شاركنا نحن فى صنعه !.. العرض كله يقدم تحت شارة (النار) .. وهناك استيهامات وإغواءات لا حصر لها متعلقة بها، إنها (أول اكتشاف كبير ومثير للإنسان البدائى)، فهى: حميمية وكونية، تضىء وتحرق، موقد وقيامة... كما يقول (باشلار)، أى أنها تحمل تعددا قيميا يعطيها القدرة على إظهار القيم ونقيضها فى آن) .. ويقول :(النار هى الحى جدا . إنها تعيش فى قلبنا كما تعيش فى السماء (=الشمس) ومن بين كل الظواهر، فإنها حقا الوحيدة التى يمكنها الحصول أيضا على القيمتين المتعارضتين، الخير والشر)، ورغم أن تأويل النار يرتبط بالرؤى التى تتأسس داخل السياق السوسيوثقافى، إلا أن أهم قيمة وجودية توحى بها النار- كما يقول- (هى أنها تقدم نموذجا حيا عن التغير والتحول، لأنها تؤسس الزمانية واللحظة وتدفع بالحياة إلى حدودها القصوى)، وعنده (التأمل الشارد أمام النار) - الذى يقترح دراسته كبديل عن دراسة (أحلام النار) فى التحليل النفسى الكلاسيكى - (يعطى بعدا تراجيديا للقدر الإنسانى، يتمظهر فى عقدة توحد ثلاثة معطيات إنسانية أساسية) هى: الحب والموت والنار، إذ يجتمعون (فى نفس اللحظة الوجودية) التى يطلق عليها اسم (أومبيدوكل)، ليؤسسوا فى نفس الوقت مفهوما (للخلود).. ثم يضيف: (... يخلق التأمل الشارد أمام النار موتا حميما، يندثر العالم المادى فى أفق البحث عن المطلق)..

لكن ما يعنينا الآن هو أن (النظرة إلى الخلف) — عبر حضور النار (التى تؤسس لقيم الحب والمعرفة وتعطى إحساسا بوجود الآخر)، مضافا إلى ذلك أن (الشعور برهبة الموت يأتى فى سياق العلاقة بالآخر) - كانت تستحضر التفاتة (أورفيوس) الأخيرة، عند نهاية العالم السفلى، لكى يرى حبيبته (يوروديكى) عائدة من الموت!..

ما الذى رأته (نورا أمين) حين بادرتنا بتلك النظرة — فى السياق المشار إليه ؟ ..

المعنى (مرجأ) - كما يقول (دريدا)، لذا فالمعنى هو الغياب.. وهناك مقاربات لا حصر لها عن علاقة (العين) ب (المرئى- اللامرئى)، نذكر منها تجربة (إبراهيم عليه السلام) الذى لم يجد الإله الدائم الحضور فيما هو ماثل أمام عينيه، فاهتدى إلى المعنى (بوصفه غيابا) —هذا واسم (إبراهيم) نفسه مشتق من (برهم) أى (أدام النظر) ..

لم يرهن (إبراهيم) نفسه للمرئى (المتماهى مع اسمه) وإنما تجاوزه إلى اللامرئى فأدرك المعنى.. على العكس من (أورفيوس) الذى أراد تحويل المعنى (اللامرئى) إلى (المرئى)... نجح الأول بينما أخفق الثانى ..

هل رأت (نورا أمين) المرئى ... أم اللامرئى ؟ ..

دخول ثالث

العلاقة بين الخطاب والجسد — فيما أشرت إليه من قبل، وأطلقت عليه (لعبة الضمائر والهوية)، وما تتضمنه من استمرارية للخطاب (الذكورى)، عبر الجسد الآخر (الأنثوى)، تلك العلا قة، تستحضر التحول — الذى تم برعاية (زيوس)؛ أعنى تحول (الإله ديونيزوس) إلى (بنت)، تخفيا من بطش (الإلهة هيرا) به ..

كما أن (موت الذكر- صانع الخطاب) ثم بعث خطابه من جديد، عبر الجسد الأنثوى .. يستحضر فكرة (ميلاد الحياة من الموت).. لكن هذه الأنثى لم تكن كذلك قبل موت الذكر، أعنى أنها لم تكن تحمل خطابا، بل فقط كانت موضوعا لخطاب ذكورى ، خضوع الأنثى لخطاب الذكر هو المعطى الما قبلى، السائد اجتماعيا، ما لم ترد إشارة فى العرض تقول بعكس هذا، وهو ما لم يحدث فرغم أنها لم تزل موضوعا لذلك الخطاب، إلا أنها، وعلى نحو متزايد، تحولت من (أنا) إلى (ذات)، لأنها هى التى اختارت هذه المرة، بإرادتها الحرة، وصارت مسئولة عن أفعالها، وبعبارة أخرى، لقد رأت الأنثى فى خطاب الذكر (قيمة) يمكن لها أن تكتمل بها، فتمثلتها طوعا..

هذا بعث جديد لها .. نعم، من رماد الذكر (الشاعر) ولدت الأنثى، فى (قلب) لميلاد الإله ديونيزوس من رماد أمه (سيميلى)، كما تقول إحدى الروايات ؛ (وهى إنسانة وليست إلهة).. أى أن (الأنثى - الإنسانة)— فى العرض - هى التى ولدت من رماد (الذكر - الإله)... ولا يخفى بالطبع ما يستبطنه هذا الطرح من استدعاء للخطاب الدينى الذى يقول بـ(خلق المرأة مـن ضلع الرجل) !..

لذا فالعرض - عند هذا المستوى - يعد إعلانا رمزيا عن ميلاد (الجسد) من رماد الأساطير القديمة..

وما نلاحظه هنا هو أنه إذا كان الطرح الأسطورى اليونانى القديم ينص على ميلاد (الإله) من (الإنسان)، والطرح الدينـى السماوى يقول بعكس هذا، فما فعلته (نورا أمين) هو أنها أخذت الطرح الدينى وأقحمته قسرا على الطرح اليونانى!

هذه العملية برمتها تعنى أن الأنثى (صاحبة العرض) تستمرئ الإقامة فى التاريخ الذى شيده الذكور، حتى أنها تصنع أسطورة أكثر ذكورية مما صنعه الذكور، عبر إطلاق العنان لسيول الصمت الناطق (بلغة الجسد) المدمجة فى اللغة الكلامية، بما هى- أى الأخيرة - مستعمرة ذكورية موغلة فى القدم ..

تمثيل الطقس الدينى على خشبة المسرح لا يجرده تماما من معنا الدينى ، وإنما يؤدى إلى انبثاق معان أخرى، ترتبط بسياق العرض نفسه، تعمل على إزاحة المعنى الدينى عن المركز، أى أنها تضع مسافة بين (الدال الطقسى) و(المدلول الدينى) ، مما يحيل- هذا الأخير- إلى مجرد معنى ضمن معان أخرى .. ونلاحظ هنا أن هذا الخرق (الجمالى — الدال) فرضته طبيعة المسرح ذاته ..

وعادة ما ترتبط (المعرفة الدينية) بالطقوس الجسدية، بهدف (الخلاص = الإنقاذ) ؛ الذى هو صعود الروح أو النفس (نشمثا — عند المندائيين) من الجسد المادى ؛ الترابى المظلم (الذى سقطت فيه الروح عن طريق الخطأ)، توقا للعودة إلى (النور) - الذى هو أصل الروح .. هذا والديانات الغنوصية عامة تقول بالثنوية، أى النور والظلمة أو الخير والشر، ومنها المانية والزرادشتية ..... وهذه الأخيرة ,على الأخص , تقول بالنار المقدسة ,كما أن إله زرادشت (أهورا — مازدا) هو (نور الأنوار) ..

وما يمكن أن نلاحظه هنا هو أن عودة الروح إلى أصلها (النور)، مشروطة بالتخلص من الجسد، فى الوقت الذى لا يتحقق فيه هذا الشرط إلا عبر ممارسة الجسد نفسه لطقوس الخلاص ..

عملية حرف (الطقس) عن دلالته الدينية فى (التمثيل —المسرحى) تقابلها عملية حرف (الجسد) عن دلالته الدنيوية فى (التمثيل — الدينى) .. وما نلاحظه أيضا، هو أن (الدين) معنى بالطقس من خلال الجسد، أما (المسرح) فمعنى بالجسد من خلال الطقس .. ومع ذلك - وعلى الرغم من تداخلهما- فكلاهما لا يقف عند حدود الطقس أوالجسد، فى ذاته، وإنما يتعداه إلى ماوراءه ؛ إلى : (الدلالة)- أى(المعرفة)..

هذه الأسطورة (الغنوصية - الغائبة) هى ما يستبطنه الأداء الحركى (الطقسى) الذى تأتيه الممثلة، وما أعنيه هنا تحديدا هو أن توحد الممثلة بالطقس وتمثلها لقداسته، يحول الجسد ذاته إلى حضور غامض؛ يتجاوز به الحدود المعتادة للتجربة الإنسانية ..

فى العرض- جسدان- أحدهما (أنثوى حى) : هو الراوى، حامل الخطاب.. والآخر (ذكورى ميت): هو المروى عنه، منتج الخطاب..

الأول : مرئى، إلا أنه مع ذلك يتمتع بحضور هامشى، نظرا لتواريه واختفائه وراء خطاب لغوى ذكورى، يرسم له حدود الفضاء الذى يتحرك فيه، باحتلاله التام للسانه (دونما تبادل للكلمات)، ولأن الكلمة خاصية المهيمن ورمز لسلطته، فالأمر يبدو كأنما الكلمات هى التى توجد الجسد - ذلك الجسد المنضغط تحت ثقلها (الصخرى) غير المرئى، هكذا، كقدر لا فكاك منه ؛ (فى قلب واضح لأسطورة سيزيف —بعد تأنيثه).. إذن هو جسد (ممتثل، خاضع، مذعِن...).. هذا مع ملاحظة أن الخطاب اللغوى الذكورى ما كان له أن يُسمع لولا نطق الجسد الأنثوى به ! ..

والثانى: تقول (الكلمات) إنه احترق - كما احترق صاحبه مرارا من قبل، بالهزائم المتلاحقة فى مواجهة واقع معتم، كان يسعى لتغييره ....

ثلاثة تعليقات أخيرة

دخول رابع

1- علينا أن نتساءل عما حدا بـ(نورا أمين) — المعدة والمخرجة والممثلة الوحيدة فى العرض — إلى الذهاب بالعرض إلى هذا المنحى؟.. وبعبارة أخرى، لماذا لم تعهد به إلى (ممثل) بدلا من (ممثلة)؟ ..



نور أمين

لقد اتخذ (الذكر = صاحب الخطاب) وضعية مجازية (مجردة من التشخيص) — أى أنه لم يكن مشخصا ... مما يعد (قلبا) لوضعية (المرأة) فى التراث العربى — وبالأحرى، فى الثقافة العربية برمتها .. يقول (عبد الله الغذامى) : «المرأة لدينا - فى حكايات العشق — هى كائن مجازى غير مشخص، فهى حزمة من الصفات الجسدية والمعنوية تتكرر فى كل حكاية بلا اختلاف أو تميز شخصى أو بيئى أو طبقى أو ظرفى، وكلهن واحدة) .. عملية القلب هذه — التى لجأ إليها العرض — حولت (الذكر) إلى (غائب) ينوب عنه (الخطاب) فى الحضور ... نعم ، لقد تحول (الذكر) إلى قيمة (شعرية لا سردية) ..

لكن ما يدعو للدهشة حقا، هو أن الأنثى احتفظت لنفسها - فى العرض - بنفس الوضعية المجازية المجردة من التشخيص (فى استلهام كامل للرؤية الذكورية التراثية للإناث)!.. مما جعل من (حضورها الجسدى) مجرد (كم) لا تاريخى (مساو لنفسه على طول الخط) !..

إنه جسد بلا كينونة (أى مجرد موضوع لذات ذكورية مؤلهة - غائبة) !.. فالتماهى مع الإله الذى تحمله فى جسدها، جعله يحيا حياة أخرى؛ (خارج جسده/داخل جسدها) - وهذا ما نصادفه كثيرا فى الميثولوجيا القديمة، وفى المجتمعات التى لم يشملها التطور!..

2 - وظيفة الأسطورة هى أنسنة الموت، بـ(التحكم فى القلق وإعطاء شكل للرغبات أو المخاوف اللاشعورية)، نعم، إنه الإنكار الرمزى للموت عبر إخفاء حضوره.. لكن إشكالية (العرض) تنحصر فى (تأنيث) الموت فى مقابل (تذكير) الحياة !..

أعنى أن إخفاء حضور(الموت) ترافق- فى العرض- مع إخفاء حضور(الأنثى) !.. وفى المقابل، سنجد أنه إذا كان المعنى الأول لاسم العرض (حياة للذكرى) - بكسر الذال وفتح الراء - يعنى: (حياة لعدم النسيان أوحياة ليست للنسيان)، فالمعنى الثانى، المتوارى خلفه، هو(حياة للذكرى) - بفتح الذال وكسر الراء ! ..

3 - البانوهات السوداء المنتصبة فى الخلفية، تبدو أقرب ما تكون إلى (الكورس) ؛ أعنى أنها تلعب دورا كورسيا- تقترب دلالته من الدلالة التى حددها (بارت) للكورس اليونانى: (فهو جدار عريض مروض ضد هجمات الواقع)، أى أنه (جدار قائم على إبعاد وإقصاء معطيات العالم الخارجى الواقعى ومايحتويه من هموم ومشاكل إجتماعية، وذلك قصد ولوج آفاق السماء الرحبة ومعانقة المجهول....) .. ولما كانت تلك البانوهات السوداء متراجعة إلى خلفية العرض ,فإن ما أشار إليه (بارت) يربط العرض باللانهائى، وما خروج (الممثلة) منه، فى النهاية، سوى عبور إلى اللانهائى (الذى قد يعنى الموت نفسه) !.. تحويل الكورس إلى بانوهات سوداء منتصبة فى الخلفية، يمنحه دلالة القدر (الأسطورى، الوحشى) الذى يسد الأفق — وإذا كانت تلك هى الحافة القصوى للوجود، فالجمهور يقف عند الحافة المقابلة (الحياة، الواقع، التاريخ...)، وبذا فـ (النظرة الأخيرة)، ربما كانت مفعمة بالخواء - خواء الحياة - وربما كان الخروج الذى أعقبها ارتماءً إراديا فى فم الوحش (ليبتلعها) ... نعم، قد يكون انتحارا)، وقد يكون الانتحار فرارا من ألم ما، فيصبح الموت ملاذا ومأوى) ! ..

خاتمة

المشروع الحداثى، انتهى إلى إنتاج (حكايات كبرى — تدعى تمثيل الحقيقة الكونية)، وقد أدى انهيارها — كما يقول (ليوتار) - إلى الإعلاء، لدى البعض، من شأن (الجمالى) ؛ بوصفه بديلا للعقلانية الديكارتية والكانطية .. لكنهم يفعلون ذلك بطرق مختلفة، إن بعضهم ينادى بتطوير مايسميه بـ (سياسات الرغبة) قائلين إن العقلانية فشلت ، ومن ثم ينبغى العودة إلى (الجسد)..

لكن العودة الى الجسد تتأسس على أن (كل الحقائق بالنسبة لى هى حقائق الدم)، كما يقول (نيتشه)، ولديه، (كل الجسد يفكر، كل التشكيلات العضوية تساهم فى التفكير وفى الإحساس، وفى الإرادة، وبالتالى فإن الدماغ ليس سوى جهاز للمركزة) ، فـ (نيتشه) — كما يقول (دولوز) - (يسمى شكل وحياة الإنسان : جسداً) ..

ويقول (نيتشه) : (كم هو ضعيف وعينا، إنه وسيلة، وفى مقابل الإنتاجات الهائلة للاوعى فهو ليس وسيلة ضرورية . والدماغ هو عضو أقل تطورا من الأعضاء الأخرى، إنه العضو الذى تكون متأخرا، فكل وعى ليس له إلا أهمية ثانوية)..

ويعلق (دولوز) على هذا بقوله : «... الوعى بالنسبة لنيتشه ثانوى وليس له أهمية، إنه مثل فرويد يؤكد على اللاوعى . إلا أن الفرق بينهما هو أن نيتشه يعتبر أن فضاء اللاوعى هو الجسد الذى يحمل معتقدات وأفكارا وتصورات، ويعتبر نيتشه أن "الاعتقاد بالجسد أقوى بكثير من الاعتقاد بالذهن" ، وإذا كان الجسد يحمل معتقدات وتصورات ومفاهيم، فإنه كما يقول نيتشه (عقل) (عقل عظيم)، أما ما سماه الفلاسفة عقلا، فإنه ليس سوى وسيلة للجسد)..

إذن الجسد هو الأساس الذى يقوم عليه وعينا بالعالم، وما عدا ذلك اغتراب للإنسان عن وعيه الجسدانى بنفسه ... وإذا كانت بعض التيارات الفكرية داخل الحركة النسوية، ترى ضرورة العودة إلى (الميتا فيزيقا) للتخفيف - ولو قليلا - من حدة الإغراق المادى الذى اجتاح العالم فى ظل الحداثة، فذلك لا يعنى — ولا يجب أن يعنى — الارتداد إلى الميتافيزيقا، ليس فقط لما تنبنى عليه من أوهام وضلالات، وإنما لتعضونها مع (النسق الرمزى الذكورى) الذى تسعى الحركة النسوية نفسها لتفكيكه .. نعم ، إن الارتماء فى أحضان الميتافيزيقا ينفى مبررات وجود الحركة النسوية ذاته.



محمد حامد السلاموني

● قصر ثقافة التذوق بالإسكندرية، بدأ فى الإعداد لتنظيم ورشتى الإخراج والحكى المسرحى بإشراف أحمد راسم ومنى عوف.



جريدة كل المسرحيين



• إن التخلى عن مسرح الريبرتوار يؤدى إلى الاستسلام لأمريكا، لنظام برودواى الذى لا يقدم أدبًا أو عملاً مسرحيًا، إنما هو فقط إدارة مسرحية وتسلية.





تلك العتمة الباهرة

عرض مغربى فى روابط

هذا العرض هو إعداد مسرحى لرواية للكاتب المغربى الطاهر بن جلون وقدمته فرقة «توت» المسرحية على مسرح روابط بوسط البلد وهو عرض مونودرامى يعتمد على أداء ممثلة واحدة هى «سلافة عبد الغفار» التى شخصت دوراً يعتمد على أحداث واقعية تمثل شهادة سجين شارك فى الانقلاب العسكرى ضد أحد الملوك عام 1971 وإثر ذلك تم اعتقاله لمدة عشرين عاماً بحفرة تحت الأرض لا يدخلها النور.. وتصبح الأحداث هى عرض تلك المعاناة التى عاشها خلال تلك السنوات وكيف أنه لجأ لفكرة استعادة الذكريات والمشاهد ليملأ وحدته تلك.. متخلياً عن ذكرياته التى تملؤه بإحساس الحنين قائلاً: «ماعدت أخشى الموت من الحنين، أرى ذكرياتى كأنها ذكريات شخص آخر، وما أنا إلا دخيل متلصص» والمشهد المسرحى عبارة عن أرض مربعة مفروشة بالتراب، خلفها ارتفاع خشبى سطحه من الزجاج يعلوه حبل يصعد إلى الشواية، وفى الخلفية ستارة كبيرة من الكتان تستخدم أحياناً لعرض بعض المشاهد بأسلوب الظلال، وعلى اليمين من مسطح التراب يوجد مقعد عليه معطف يرتديه هذا السجين فى بعض لحظات تقمصه لشخصية أو لشخصيات أخرى.. الأحداث عبارة عن استدعائه لرفاق حفرته الذين سجنوا معه وفارقوه - موتاً - تباعاً فهو - وإن كانت تؤدى دوره فتاة - ربما لخلق مساحة صدمة أخرى لدى المشاهد - يعرض تفاصيل حياتهم معه معتمداً على التنقل السريع من شخصية لأخرى والتعبير عن انفعالات كل شخصية بإيجاد حوار مفترض مع شخص غير موجود سواء كان هذا الشخص من زملاء الزنزانة أو من أفراد أسرته كحواره الذى يبدو فى صورة مناجاة للأم.. أو التعبير عن هذه الانفعالات بأداء حركى على المساحة الترابية.. حيث تكثر مساحات الإظلام كفواصل بين اللحظات وإن كانت لحظات الإنارة الكاملة على المسرح قليلة جداً وهو ما يؤكد إحساس الظلمة فى المكان.. وأقام مصمم السينوغرافيا Charlle Astrom حبلاً على اليسار يمكن استخدامه كسلم علق فى أعلاه «سبوت» إضاءة بشكل رأسى ربما ليرمز إلى النور العلوى وتمثل حركة الممثل تجاهه صاعدة على السلم رغبة محبطة فى الخلاص - ولا أقول الخروج للنور لاستحالة الأمر موضوعياً - يستدعى ذكرياته كنوع من جلد الذات وهى لا تخلو من طابع الموت فكل زملائه يموتون حيث تزداد الأحداث تأزماً لا بتأزم الصراع النفسى الداخلى للشخصية وإنما بتزايد شحنة جفائه مع ذاته وانفصاله عنها وهى تسير حسب توالى السنوات حتى تأتى لحظة الهدوء النسبى عندما تعاوده الأحلام ثانية فيعيد التفكير فى نفسه ويشعر أن العودة للإيمان ضرورية... لا توجد موسيقى فى الأحداث واستبدلت بالمؤثرات الصوتية والإيقاع الحركى الذى صممه مخرج العرض باسم عدلى.. وتنبغى تحية سلافة عبد الغفار التى قامت بدور الجندى لأنها كانت إلى حد كبير موفقة فى شحن المتفرج بما تحمله من انفعالات مكثفة.. فحولت عتمة السجن القاسية المفرغة من التفاصيل إلى عتمة حية باهرة..

شخصية العرض تستدعى الذكريات كنوع من جلد الذات



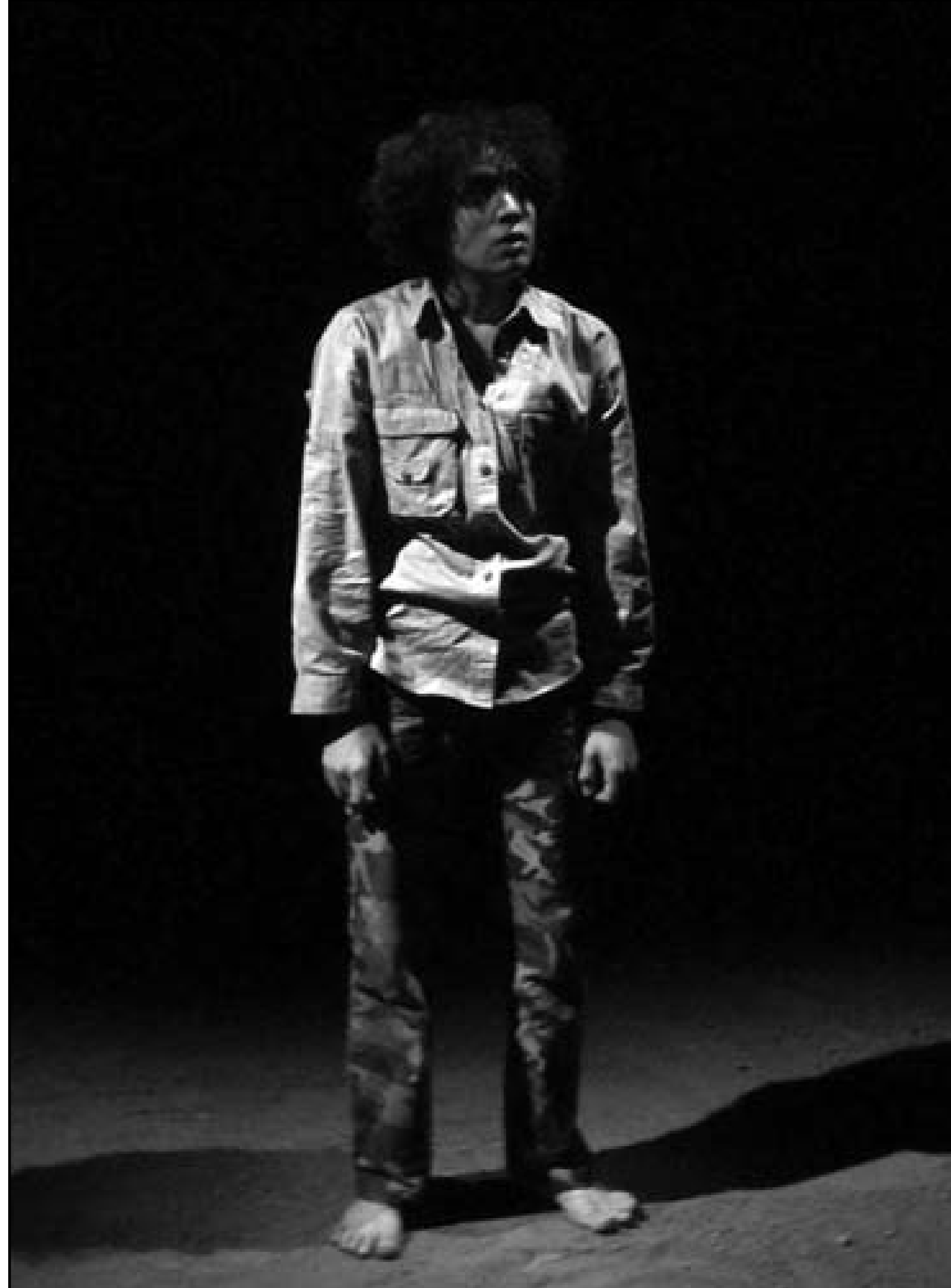
عرض يؤكد أن العودة للإيمان ضرورة مهمة



التنقل السريع من شخصية لأخرى أهم سمات العرض



حسن الحلوجى

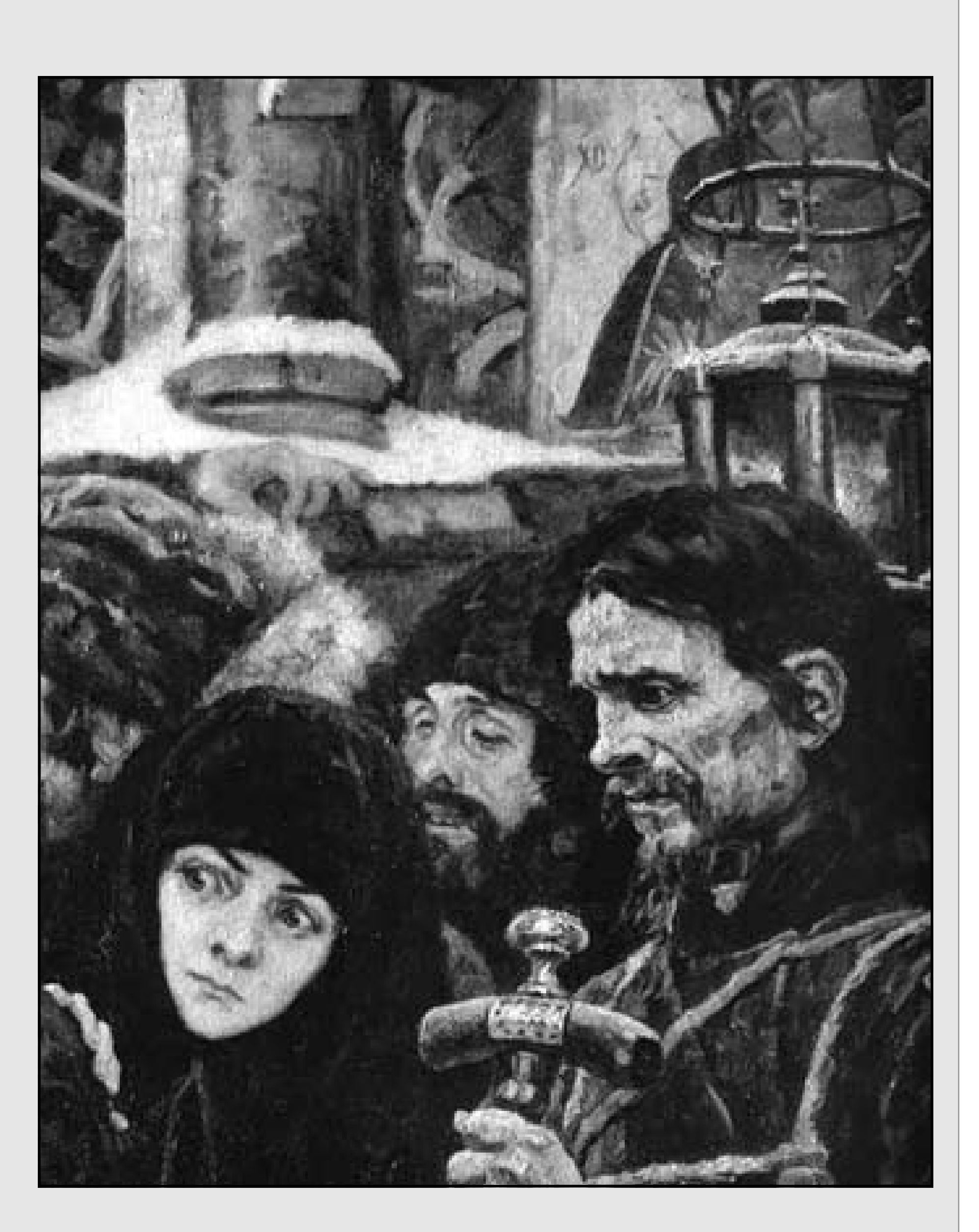


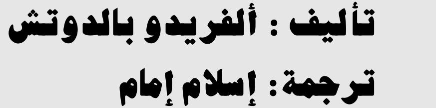
عرض تلك العتمة الباهرة

• موقع مسرحيون أثار مؤخراً أزمة قيام محمد قلماش بسرقة نص مسرحى للكاتب صلاح حسن بعنوان «أربع جثث تبحث عن هوية».



هلوسة في البوسطة





تأليف : ألفريدو بالدوتش

ترجمة : إسلام إمام

المؤلف:

كاتب إيطالى معاصر، ولد فى مدينة ليڤورنو بإيطاليا، لكنه أمضى عمره كله فى مدينة ميلانو الإيطالية، كتب العديد من الأعمال المسرحية الهزلية والتراچيدية منها:

❖ الأيام والرياح، ليلة طويلة وعميقة، هاللو قيصر ، إلكترا والرياح، الصحراء الجديدة، بأى شىء يحلمون أسفل، النجمة حالة صعبة، الزاوية الكبيرة.

حاز على ست جوائز داخل إيطاليا منها جائزة بيرانديللو 1997، جائزة المعهد العالى للدراما بإيطاليا، وجائزتين خارج إيطاليا هما جائزة أوناسيس، وجائزة نيويورك.

الشخصيات:

- لويچى
- الچنرال
- الزوج
- زبون (صوت فقط)
- سيلڤيا

ملاحظة:

ملاحظة: الشخصيات الرجالية الأربع من الممكن أن يقوم بها ممثل واحد.

داخل مكتب البوسطة وقسم الإدارة والمتابعة، فى المنتصف العديد والعديد من المراسلات، فى المقدمة لوح خشبى مقسوم نصفين. على اليسار دولاب ملابس، وعلى الجانب الآخر شباك قبول الطلبات قريبا من المسرح.

مع فتح الستار نرى لويچى أمام الدولاب يغير ملابسه ويرتدى ملابس العمل، تدخل سيلڤيا بخطوات بطيئة متعبة وتجلس فى منتصف المسرح على كرسى بلا ذراعين ولا ظهر.



• محمد طلعت المدير التقنى لمسرح روابط سافر إلى بيروت لحضور ورشة تدريبية فى تكنولوجيا العرض المسرحى.

• ليس المسرح وحده هو الذى يتحمل مسئولية الفجوة التى نشبت بينه وبين الواقع إذ يبدو لى أن الواقع ذاته غارق فى الغموض. فالمسرح يفتقد إلى الموضوع الذى يريد الحديث عنه، كما أن المجتمع غارق فى سيل من التصورات التى يغرسها فى العالم.

العدد 25 | 31 من ديسمبر 2007



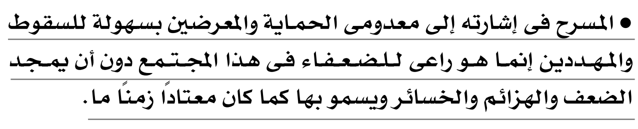
النص

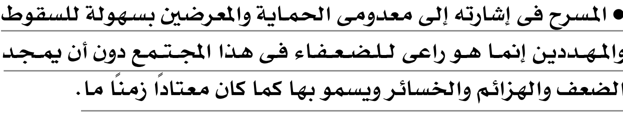
لويجى :
(**يستدير فيرى سيلفيا**) آه. سيلفيا، انتى دخلتى إمتى؟ ماحستش بيكى خالص وانتى داخلة. (**ينظر لها بدقة**) سيلفيا مالك؟ حاسة بحاجة؟ آه... فهمت أنا كمان باكون عامل زيك كده لما باكون لسه صاحى من النوم.
سيلفيا :
حاسه إنى عاوزه أرَجَّع. لما بتصحى بيجيلك نفس الشعور.
لويجى :
على حسب. مش دايما، (**يضحك**) حسب اللى أنا كلته قبل ما أنام.
سيلفيا :
(**تشير إلى معدتها**) أنا مش عاوزه أرَجَّع من بطنى (**تشير إلى رأسها**) أنا عاوزه أرَجَّع من هنا.
لويجى :
(**ينادى على أحد العاملين فى المكتب**) فاضل خمس دقايق والشغل يبتدى.
سيلفيا :
أنا ما اتولدتش عشان الحياة اللى أنا عايشاها دى.
لويجى :
إنتى بتقولى الكلام ده لمين! عموماً أحسن لك تحاولى تشتغلى فى بنك.
سيلفيا :
بنك! يعنى مش هتبقى نفس الحياة دى؟ إيه الاختلاف؟
لويجى :
أكيد فى اختلاف جميل، البنك فى أى حال أحسن من البوسطة.
سيلفيا :
افتكرت جوزى.
لويجى :
إيه اللى فكرك بيه.
سيلفيا :
عارف أنتم خيالكم ضعيف، واقعيين أوى، الرجالة غير الستات خالص، أنت عارف إنه بيحسدنى إنى قاعدة على كرسى فى البوسطة مايعرفش إنى زهقانه من القعدة دى.
لويجى :
طبيعى لازم يحسدك لأنه بائع متجول بيلف كل يوم على رجليه طول النهار.
سيلفيا :
فعلاً. حتى لما بيروح البيت، ماأقدرش أقعد أتكلم معاه كتير.
لويجى :
(**ينظر للساعة**) خللى بالك هنبدأ نشتغل بعد دقيقتين.
سيلفيا :
(**تذهب لدولاب ملابسها**) مغلق. كمان دقيقتين... حتى آخر منفث ليه فى العالم مغلق.
لويجى :
ممكن أعرف انتِ عاوزه تشتغلى إيه بالظبط؟
سيلفيا :
ومين يعرف؟... مكتشفة... مخترعة... أو نجمة سينما.
لويجى :
نجمة سينما، فكرة مش بطاله، وعندك الجسم المناسب شفتى الفيلم اللى جه امبارح فى التليفزيون؟
سيلفيا :
سمعته.
لويجى :
سمعتيه؟
سيلفيا : آه أصلى بالليل قدام التليفزيون باقعد أرفى الشرابات بتاعتى.
لويجى :
آه. الشرابات.
سيلفيا :
أنت ماعندكش فكرة عن حجم الاستهلاك، باستهلك جوز شرابات فى اليوم... كمان لما بدأ وزنى يزيد (**تنظر لجسمها**).
لويجى : كمان والمشى اللى بتمشيه كل يوم وأنتِ مروّحه، واللف اللى بتلفيه على رجليكى (**ينادى أحد العاملين**) فرانشيسكو افتح الشباك دلوقتى، الساعة تسعة ميعاد الشغل.
سيلفيا :
لو يچى، عارف أنا شايفه الدنيا إزاى دلوقتى؟
لويجى :
أكيد شايفاها زى ما أنا شايفها، صندوق مظلم، مليان حشرات بتزن فى كل مكان وبتطير فى كل حتة من غير ما تعرف رايحه فين.
سيلفيا :
آه. صندوق بس على شكل شراب لكنه مش مظلم عشان مقطوع من الكعب (**ترفع المقصلة من على شباك الزبائن المغلق وتفتحه**) هوه ده.
لويجى :
(**يخرج تنهيدة شاقة**) بدأ الشغل.
سيلفيا :
(**تبدأ العمل**) الرسائل التلغرافية جنب الشباك التانى هناك، هنا الإدارة والمتابعة بس... (**تنظر لخطاب**) الجواب ده ناقصه الكود بتاعه (**تتحدث مع نفسها وهى تعمل**) علشان تبقى ممثلة سينما لازم الجسم المناسب! الجمال بيساعد أى واحدة على اللى هى عاوزاه (**تتوقف عن العمل وتخرج مرآة صغيرة من حقيبتها وتحقق فى ملامحها وتختبر تفاصيل وجهها ثم تضع المرآة**) الجمال مش كل حاجة. الشخصية برضه مطلوبة، النجمة چيوفانا دى أركو ماكانتش جميلة أوى هى برضه ماكانتش وحشه. يعنى كانت عادية (**فترة صمت**) بس زمان وهى صغيرة كانت جميلة أوى، بالعكس الموضوع مش موضوع جمال لا. ده نصيب، قدر، ربنا هو اللى كتب لها كده، كل واحد اتخلق ربنا كتب له نصيبه... أما أشوف ربنا كاتبلى إيه بس أنا مش وحشه أوى برضه.. أنا حلوة.. شوية.
الزبون :
(**صوت فقط**) بتقولى حاجة؟
سيلفيا :
لا، مابتكلمش معاك، أنا مابتكلمش معاك... باتكلم مع.... إيه ده جواب مستعجل.
الزبون :
مستعجل أوى.
سيلفيا :
هو إيه؟
الزبون :
الجواب.
سيلفيا :
آه، بس أقف بعيد شوية من فضلك.
الزبون :
حاضر.
سيلفيا :
للمرة المليون باقول نفس الكلام الممل اليومى، الزبون ده كل يوم يبعت جواب، شكله غلبان، محدود التفكير، لكن بيسلينى فى وحدتى. كفاية إنى باتكلم معاه، حياتى بتستهلكها الوحدة، حاسة إنى بانشف فى الركن اللى قاعده فيه ده زى الوردة اللى من غير ميه، محتاجة حد يرعاها ويسقيها، أنا كمان محتاجة حد يرعانى، يسقينى، محتاجة اتصال بالبشر، محتاجة نجاة روحانية.
لويجى :
(**يدخل ومعه حوالة**) معاكى عشرة آلاف؟
سيلفيا :
هتعمل بيهم إيه؟
لويجى :
أعمل بيهم إيه! عاوز عشر ورقات بألف أو خمس ورقات بألفين.
سيلفيا :
آه أنا آسفة، كنت بافكر فى حاجة تانية (**تغير الحوالة**) أربعة.. خمسة... عشرة، اتفضل.
لويجى :
شكراً... إنتى كنتى بتتكلمى مع مين (**يخرج**).
سيلفيا :
هى دى مأساتى... الغموض.. الإبهام... باقول كل يوم نفس الكلام فى الشغل... جواب مستعجل... حوالة بريدية معاكى تغيرى فلوس... كل ما أقول الكلام ده أحس إن مافيش أى فرج جاى (**تقلد صوت أمها**) «قلتلك إمبارح بالليل ماتكليش الخرشوف خالص» واتعلمت من صغرى ماتكلمش كتير (**تقوم من مكانها وتتحرك كعجوز بشكل تمثيلى**) واتعلمت من زمان إنى أتخنق جوايا من غير ما اتكلم كل نبضة فى قلبى بتتخنق، عاوزه أوصل لأى درجة من درجات الحرية، الراحة النفسية.
زبون :



• الممثل والمخرج حمدى التونسى يبحث حالياً عن مجموعة من الممثلات لتقديم عرض مسرحى جديد يناقش عدداً من مشكلات المرأة.









• المسرح فى إشارته إلى معدومى الحماية والمعرضين بسهولة للسقوط والمهددين إنما هو راعى للضعفاء فى هذا المجتمع دون أن يمجد الضعف والهزائم والخسائر ويسمو بها كما كان معتاداً زمناً ما.

(من الخارج) مين اللى قاعد على الشباك ده؟ مين هنا؟

سيلفيا :

إيه اللى حصل؟ فى إيه؟

زبون :

فى إيه إزاى؟ أنا واقف هنا من ساعة دلوقتى.. وإنتى مابتعمليش أى حاجة.

سيلفيا:

بقالك ساعة. ده أنا بقالى هنا عمرى كله، عموما ثوانى ، لحظة واحدة أتنفس وأجيلك **(تعود لتخاطب نفسها)** مع كل لحظة قلبى بيدق فيها باحس إنى باتخنق، محتاجة أتنفس **(تعود للمكتب)** العلامة دى علامة الفلوس عند التسليم دى مش هنا الدفع بره، يا أستاذ هنا المتابعة والإدارة، مافيش خدمات دفع هنا، ابقوا أقروا اليافطة اللى على الشباك **(تعود وتخاطب نفسها)** وكمان أنا لازم أقرأ اليُفط اللى جوايا عشان أعرف أروح فين بالظبط لازم أطلع اليُفط اللى جوايا واعلقها قدام الناس عشان يعرفوا يقرونى ويفهمونى، ليه ماحدش بيقرانى، ليه ماحدش بيشوف اليفط اللى جوايا وهى مكتوب عليها إحساس... مشاعر... خيال... رومانسية... جنس **(تعود للعمل)** لا، الجواب ده ناقصه العنوان؟ وكمان الكود بتاع البلد **(تعود لنفسها)** الجواب اللى من غير عنوان عمره ما بيوصل، بيترمى فى الزبالة، طول حياتى مستنية الجواب اللى عمره ما وصل، الظاهر اللى كتبه نسى يحط العنوان.

الزبون :

هى راحت فين؟

سيلفيا :

فى إيه؟

الزبون :

عملتى إيه فى الجواب؟ ضاع.

سيلفيا :

ضاع، مافيش حاجة هنا بتضيع، فيه حاجة تتأخر، فيه حاجة تتعطل لكن مافيش حاجة تضيع، كذا مرة نلاقى جواب مرمى من عشرين سنة... تلاتين... أربعين **(تعود لنفسها)** ياريت فى يوم يجيلى الجواب المتأخر **(بؤرة ضوئية فى جانب المسرح وصوت موسيقى عسكرية، يظهر رجل يرتدى بدلة عسكرية، يرتدى كاباً وله شارب طويل وشكله خيالى بديع، يقوم بعمل انحناءة رشيقة).**

الجنرال :

چنرال فيليب دى سافئياك، دلوقتى بس حسيت بوجودك يا أجمل مخلوقة فى الدنيا، دلوقتى بس عرفت إن فى هذا الجزء من العالم موجود نموذج الإبداع الجميل المتجسد فيكى، فى ملامحك، فى شخصيتك.

أنا سعيد جداً لأن الست اللى بادور عليها طول حياتى لقيتها، بعد أربعين سنة أقدر أعيش مبسوط، ياه قد إيه من الوقت ضاع منى وأنا بادور عليكى لحد ما حسيت باليأس من إنى ممكن الاقيكى، سيدتى **(ينحنى)** أنا قضيت عمرى كله بين الأسلحة وفى الحروب، أنا جبت للدنيا ست أطفال من زوجتين، اتجوزتهم فى لحظة تهور بدافع من القدر الأحمق والمصير الساخر القاسى. كانوا دايما مشغولين عنى **(يختفى الجنرال).**

الزبون :

(من الخارج) يا ست أنا بقالى ساعتين واقف.

سيلفيا :

(مازالت تحلم) وليه تعيش معاهم؟ لازم تسيبهم.

الزبون :

يا ست أنا اللى علىّ الدور.

سيلفيا :

لا. الچنرال هو اللى عليه الدور.

الزبون :

چنرال مين؟ مفيش چنرالات هنا.

سيلفيا :

كان واقف هنا من ثانية.

الزبون :

أنا واقف من ساعتين.

سيلفيا :

هو واقف بقاله أربعين سنة.

الزبون :

أربعين سنة، لا يبقى هو اللى جى قبلى.

سيلفيا :

(تستدير وتقوم من على المكتب) چنرال. رحت فين. چنرال **(يدخل رجل)** آه. رجعت **(الرجل يستدير فنرى زوج سيلفيا)** إنت... إنت بتعمل إيه هنا؟

الزوج :



بدور على الشرابات. حطيتهم فين؟

سيلفيا :

(بيأس) شرابات... أى شرابات؟ إزاى الشرابات؟

الزوج :

أيوه الشرابات. إيه الغريب فى كده.. ممكن أخرج الشارع من غير شراب يعنى، **(يستعرض قدميه العاريتين).**

سيلفيا :

خيطتهم ورفيتهم إمبارح بالليل... هتلاقيهم فى درج الكومودينو يعنى أنا باحطهم فين بقالى أربعين سنة؟

الزوج :

أربعين سنة إيه؟ إحنا متجوزين من خمسة بس.

سليفيا :

لكن أنا من أربعين سنة وأنا بارفى شرابات وأخيطها من ربعمية سنة من أربع آلاف سنة، الكومودينو بقى مليان شرابات والدولاب بقى مليان شرابات. تل من الشرابات المرفية. **(يختفى الزوج وتعود سيلفيا لمكتبها).**

الزبون :

(من الخارج) مين اللى جوه؟ إحنا هنا مش شرابات ومش عاوزين حد يخيطنا.

سيلفيا :

كلكم متخيطين.

الزبون :

لا . أنا الشراب بتاعى جديد.

سيلفيا :

(تعود للعمل) آه. أنا آسفة، سرحت شوية **(تعود وتسرح من جديد)** كله من المصير الساخر المفروض على الإنسان **(تضرب بالختامة على الورق ضربة قوية)** مصير فظيع. وحش.

الزبون :

إنتى بتعملى إيه بالختامة من فضلك؟

سيلفيا :

يعنى بيعملوا إيه بالختامة؟ بيختموا الورق. أى جواب يطلع من هنا، أى ورقة لازم تتختم **(تضرب بالختامة مرة أخرى)** تتختم.

الزبون :

أيوه. بس إنتى بتختمى الفلوس مش الورق.

سيلفيا :

الفلوس. آه. آسفة. دى كده باظت.

(يدخل لويچى)

لويچى :

خلاص. الساعة أربعة، هنروح.

سيلفيا :

خلاص الشغل خلص.

(لويچى يغير ملابس العمل ويرتدى جاكت الخروج)

لويچى :

كان يوم صعب أوى.

سيلفيا :

ماكانش يوم كئيب قوى... لكن.

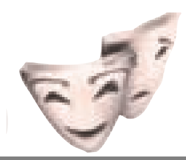
لويچى :

أنا باقول كده لأنى بافكر فى اللى مستنينى فى البيت عشان يرفعنى لفوق لفوق أوى، عاوز أروح أتفرج على ماتش إيطاليا وهولندا فى التليفزيون **(يصفر).**

سيلفيا :

آه.





• إن المسرح جزء جوهرى لحرية النفس وكميدان للاستقلال فى مواجهة الضغوط التى تمارسها الحياة الجماعية على كل واحد منا وكمكان للفكر الحر.

لويچى :
مش عارف إزاى مابتحبيش الكورة. فى حد مابيحبش الكورة.

سيلڤيا :
كتير. وحتى لو باحبها. هاقعد قدام التليفزيون..

لويچى :
وتخيطى الشرابات.

سيلڤيا :
(تبكى) أنا مبسوطة... عارف.

لويچى :
ماتقوليش.

سيلڤيا :
مبسوطة إنى شفت حد النهارده ماشفتوش من أربعين سنة.

لويچى :
بس من أربعين سنة كنتى لسه ما اتولدتيش.

سليڤيا :
هو كمان كان مبسوط إنه شافنى. العالم كان شكله متغير أوى ساعتها.

لويچى :
فعلا. من أربعين سنة العالم كان متغير شوية. دلوقتى صندوق مظلم لكن ساعتها كان فيه شعاع ضوء.

سيلڤيا :
روح الحق الماتش.

لويچى :
صحيح، كنت ناسى.

سيلڤيا :
من أربعين سنة واحدة قريبتى اتجوزت چنرال. چنرال عظيم بس عندك حق ساعتها كان فيه على الأقل شعاع نور.

(تسرح قليلا بينما لويچى يستمر فى التصفير، الإضاءة تنخفض تدريجياً حتى الإظلام، ثم تعود لتعلن عن يوم جديد ونرى لويچى يرتدى ملابس العمل مرة أخرى ثم تدخل سيلڤيا بخطوات متعبة بطيئة)

لويچى :
سيلڤيا. عامله إيه النهارده؟ **(ترفع سيلڤيا كتفيها)** حاسس إن فيه عفريت فى الجاكت.

سيلڤيا :
كسبنا الماتش إمبارح؟

لويچى :
فى آخر دقيقة، خلص واحد / صفر. أرضية الملعب كانت سيئة جداً.

سيلڤيا :
مبروك كده العالم بتاعك مباقاش مظلم.

لويچى :
لحد يوم الأربع بس.

سيلڤيا :
اشمعنا يوم الأربع.

لويچى :
عندنا ماتش تانى فى البطولة، إزاى ماتعرفيش؟ هنلعب ماتش العودة هنا.

سيلڤيا :
وإيه الفرق؟ إيه اللى هيتغير؟

سيلڤيا:
إمبارح قاللى إنى نموذج للإبداع الجميل، يا ترى النهارده هيقول إيه؟

لويچى :
دى مجاملة لا راحت ولا جت. نموذج للإبداع الجميل، أنا سمعت الجملة دى فى التليفزيون قبل كده. كمان كانت بتتغنى فى الأوبرا.

سيلڤيا :
أوبرا. لويچى أنت بتعرف تغنى؟

لويچى :
زمان. وأنا صغير كنت باغنى فى المدرسة. فى كورال المدرسة! لو كنت كملت فى المدرسة مين عارف كنت هابقى فين دلوقتى.

(يفتح الراديو ونسمع أغنية رومانسية)

ستار



• غادة الفيحانى أمين عام مسرح أوال بالبحرين انتهت من وضع برنامج مهرجان مسرح أوال الرابع خلال فبراير القادم.



• المسرح هو المتعة وجلاء العقل وتلقى قدرة اليوتوبيا للشخص كذلك للمجتمع وحماية الروح والجسد من التجريح، وهو العظة الأخلاقية والفرصة لمعايشة الأجزاء الخطيرة والمعرضة للخطر من الشخصية.

منسيان فى الميزان

تسفاى ملك الحبشة .. ومونتيرو ابن لشبونة

فى حضارات الأمم .. يقال إن التاريخ يعيد نفسه عندما تتكرر بعض الأحداث المرتبطة ببعض الشخصيات وإن اختلفت أسماؤها .. وهناك بعض الشخصيات التى تتشابه فى كثير من مراحل حياتها .. وما تمر به من ظروف ووقائع .. وقد يكون وجه الشبه فيما أصاب هذه الشخصيات من نجاح وتألق فى مجال ما أو معاناة تمر بها من جراء حرب أهلية كانت أو بين أهل الديار وأحد الغزاة .. أو أن تكون لهذه الشخصيات نفس العلة النفسية أو الإعاقة الجسدية كعقدة أوديب أو فقد البصر ...

وهناك شخصيات قد تعيش بيننا وتكون ذات شأن بمواهبها وإنجازاتها .. ولا نشعر بها.. حتى ينتهى عمرها .. وتكون الأسباب مختلفة أو متوافقة ولكن تظل النتيجة واحدة وهى تيه هذه الشخصيات فى بحر النسيان .. حتى يأتى من يزيل الغبار عن غلاف كتاب "تاريخ المنسيين العظام" .. ليخرج منها كنوزا كانت تستحق أن تظهر وتتلألأ، بدلا من تلك التى احتلت مكانتها وسلطت عليها الأضواء وهى ليست مؤهلة ولا تمتلك القدر من العلم والموهبة يوازى ما اكتسبته .. وهم فى زماننا هذا كثيرون .. ولذا وحتى لا يمر بنا الزمن ونحن تائهون ، كان علينا أن نتوقف ونفتح كتاب تاريخ النسيان، لنخرج منه من يستحق ونعطيه حقه وقدره .. سواء كان حيا أم ميتاً...

من الصفحة الثلاثين بعد المائتين من كتاب "تاريخ المنسيين" بالمسرح، الكاتب البرتغالى لويس دى ستاو مونتيرو Luis De Sttau Monteiro (1993 – 1926) والذى تذكرته البرتغال مؤخرا واحتفلت بذكرى رحيله بعد أكثر من ثلاثة عشر عاما على وفاته وبالتحديد بمسقط رأسه مدينة لشبونة .. وكانت المملكة المتحدة سباقة بتكريمه .. وكانت البداية من جاليون، الذى اكتسب شهرة كبيرة فى تقديم أعمال المسرحيين الكبار وخاصة من تناساهم التاريخ ، أو من تعرضوا للتجاهل والتعسف فى أوربا خاصة أو خارجها .. وقد تعاونت إدارة المسرح مع مجموعة من المؤسسات المهتمة ، لإنتاج أعمال مونتيرو.. وكانت البداية بعرض "هناك ضوء قمر لحسن الحظ" والتى تعتبر من أكثر أعماله تميزا وقد أعدها للمسرح أليس دى سوسا وإخراج وتمثيل المخرج الشهير بروس جيمسون...

يعتبر مونتيرو واحدا من أبرز كتاب المسرح فى البرتغال فى القرن العشرين .. وقد عاش معظم حياته فى ظل اضطهاد الديكتاتورية الفاشية وعانى من الظلم والسجن والتعذيب .. وكان محاربا، رفع راية الحرية له ولأهل بلده فى وجه الحكام الفاشيين ولسنوات طويلة ...

كانت البداية الصعبة مبكرة جدا ، فعندما كان صغيرا فى سن العاشرة ، رأى الظلم الواقع على أبيه ، عندما أعفوه من منصبه كسفير للبرتغال فى بريطانيا لتعاطفه مع البريطانيين أثناء الحرب العالمية الثانية .. ورغم ذلك فقد تركت السنوات القليلة التى قضاها بلندن بصمة واضحة وتأثيراً عميقاً على نمط حياته وفكره وعمله أيضا ...

تسفاى



مونتيرو

بدا واضحا ومنذ انخراط مونتيرو فى كتابته للمسرح انحيازه لجانب الحرية والاستمتاع بالحياة الديمقراطية واستنشاق الهواء الصحى .. وقد اصطدم مونتيرو مبكرا بالحكومة البرتغالية، فقدم مسرحيته الشهيرة "هناك ضوء قمر لحسن الحظ" عام 1961فقام البوليس السياسى البرتغالى باحتجازه وتوجيه بعض الاتهامات له.. وكانت المسرحية مثيرة للجدل حتى منع عرضها.. ولم تعرض بعد ذلك إلا عام 1978 وعند عرضها سجلت رقما قياسيا فى الحضور، فقد اندفع الجمهور البرتغالى فى حماس شديد لحضور عرضها الأول .. وتجاوز عدد الحاضرين ستة عشر ألفا .. وتعود أحداث المسرحية إلى عام 1817 وتسجل لفترة

هناك من يعيش بيننا من ذوى المواهب الكبيرة لكننا لا نشعر بها حتى ينتهى عمرها!

هامة من تاريخ البرتغال والأحداث التى انتهت بالإعدام الشهير للجنرال أندرادى ، تعرض مونتيرو لهذه الحياة الصعبة التى عاشها الفقراء ، حيث كان 99.5٪ من السكان يملكون 2٪ من الأرض والخير بينما نصف بالمائة يملكون الباقى.. وهكذا يبين مدى الظلم الفادح .. وكان إسقاطا لما كانت تمر به البرتغال فى ذلك الوقت.. وهذا ما أثار حفيظة السلطة كثيرا..

وكان احتجاز مونتيرو بمثابة إنذار له حتى يرتدع ، لكنه استمر فى كفاحه وقدم عام 1968 عرضى A Guerra Santa و A Estátua وكانت هذه هى القشة التى كسرت الصمت .. فتعرض لأكبر المصائب وزج به فى السجن فى أحد معسكرات الاعتقال سيئة السمعة فى البلاد .. وبعد خروجه كانت صحته قد تأثرت كثيرا.. ورغم سيطرة الديمقراطية بعد ذلك وبالتحديد عام 1974 إلا أنه عانى بجانب تدهور حالته الصحية بالإضافة إلى الكثير من النسيان من جانب المسئولين والمهتمين بالأدب والمسرح فى بلاده ، حتى رحل عام 1993 يائسا من أن يتذكره أحد، لكننا نتذكره بل ويتذكره العالم الآن بأعماله الخالدة ...

وبالصفحة الرابعة بعد الألف بكتاب "المنسيون بالمسرح" الكاتب والمخرج والممثل الإثيوبى تسفاى جسيس والذى وبعد سنوات من النسيان ، تذكرته المؤسسات العالمية .. وأدركت إسهاماته فى بلاده والقارة السمراء بأسرها .. وللحق فهو محل اهتمام بلاده وقارته .. وقد احتفت به منظمة اليونسكو مؤخرا وأقامت احتفالية كبيرة تكريما له وتقديرا لعطائه فى مجال الثقافة والفنون ...

تسفاى من مواليد عام 1936 ويعد أهم ممثلى ومخرجى وكتابى المسرح الإثيوبى الحديث .. وخلال الأربعين عاماً الماضية كتب وأخرج العديد من المسرحيات التى كان لها صدى واسعا لدى الجماهير .. وقد اكتسب هذه الشهرة للمرة الأولى فى منتصف الخمسينيات، عندما قدم أولى مسرحياته بأديس أبابا .. وبعدها درس المسرح وأصوله بالولايات المتحدة الأمريكية .. وبعد عودته أنشأ مركز الفنون بالعاصمة الإثيوبية أديس أبابا ، ثم أصبح مديرا لمسرح وطن الوطن عام 1974 والذى يعد من أعظم المسارح الأهلية فى أفريقيا ، بل واعتبره البعض بيت المسرح الأسطورى ، لما يقدمه من دراما وموسيقى ، بجانب خروج كبار نجوم التمثيل والغناء منه ، من أمثال فيرو هيلو والمغنية الأسطورية استر أويك، وغيرهما من كتاب ومخرجين غزوا العالم .. وبعضهم أخذ جنسية دول أخرى وإن ظل يعتز ببلده الأم .. ومن الجهود البارزة التى قام بها تسفاى ومسرحه هو حركة الترجمة الكبرى.. ونقل روائع الأدب إلى إثيوبيا لأعظم الكتاب مثل وليم شكسبير فردريش شيلر هنريك إبسن وموليير وغيرهم وقدم أهم أعمالهم كعروض مسرحية ...

عام 1974 قدم تسفاى أشهر مسرحياته أكاو أو الشىء والتى أثارت الإمبراطورية هناك حيث تحدث فيها عن الحرية والديمقراطية بعيدا عن التبعية وسيطرة البلاط الإمبراطورى ، فزجوا به فى السجن .. وبعد خروجه وسقوط الإمبراطور وسيطرة العسكريين على الحكم.. عاد كرئيس لمسرح وطن الوطن وأصبح أستاذا ورئيسا لقسم الدراما بجامعة أديس أبابا .. واستمر عطاؤه لسنوات طويلة وحتى الآن .. ليستحق اللقب الذى أطلقته عليه منظمة اليونسكو عند احتفالها به وهو «ملك الحبشة» ...

جمال المراغى

• حديقة السبعين باليمن شهدت الأسبوع الماضى فعاليات مهرجان أفراح العيد الأول بمشاركة عروض مسرحية وفقرات فنية.

• إن إمكانية تجميع الممثلين فى فرقة مسرحية وتقديمها فى رصيد مسرحى (أو: الريبرتوار) يتضمن مسرحيات مختلفة تماماً لهو إحدى مزايا مسرح الدولة.



جورج تابورى

رجل المسرح الألمانى.. حامل للجنسية المصرية!

هل تكفى الموهبة لتنتج إبداعا.. أم أن الإبداع يحتاج إلى ملكات وإمكانيات أخرى وهل يمكن للإبداع أن يبرز وسط جو غير مناسب..؟.. وهل هناك سمات بعينها لهذا الجو.. أم أنه يختلف من بيئة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر...

اتفق العلماء والمفكرون على أن الموهبة قلب الإبداع.. بدونها سيفتقر المؤدى لأى عمل إلى الرؤية الصحيحة.. ويشعر دائما بنقص الثقة خاصة عندما يواجه من هم بنفس مهنته ولديهم موهبتهم الخاصة ولكن العلماء أيضا اتفقوا على أن الموهبة وحدها لا تصنع إبداعا..

ومن الأركان المهمة التى حددها هؤلاء للإبداع: النظام والتفانى فى العمل والدقة والاهتمام الشديد والحماس والطموح.. وشيء من الذكاء.. إلى جانب الموهبة ...

عرفنا الألمان بنظامهم وعملهم الجاد، الدءوب والدقة والإخلاص والطموح الذى بلا حدود.. ولكن الكثيرين اتهموا العناصر الألمانية بنقص الموهبة.. ولهذا فإن إنتاجهم لا يتعدى كونه جهداً جيداً.. ولكنه لا يصل إلى درجة الإبداع.. ولكن ومع الإصرار الشديد، وإذا اتجهنا بحديثنا إلى «أبو الفنون»، (المسرح) فقد اهتم الألمان بهذا الفن اهتماما لا يوازيه اهتمام ، حتى أنها باتت أكثر دول العالم اهتماما بالمسرح، فإذا تحدثنا عن المدن التى تجد بها المسارح الكبرى والفرق المسرحية الكبيرة، فالكم والكيف كبيران، هناك هامبورج وميونخ وبوخوم وبرلين وبون وغيرها، حتى أن من يذهب إلى ألمانيا ويتجول بين مدنها لا يسعه سوى أن يؤكد كلمة بيتر بروك: "إن ألمانيا مركز المسرح العالمى"...

تعد المسارح الألمانية الأغنى والأكثر تنوعا.. وقد بدأ الألمان يقدرون المسرح ويهتمون به بقوة.. ويعتبرونه شريانا ثقافيا مهماً منذ أواخر القرن السابع عشر ومع ديكتاتورية الحكم فى بعض الفترات والحروب فى فترات أخرى، فإن أهمية هذا الشريان لم تهتز.. وظل المسرح الألمانى صامدا ومقاوما.. وبعد أن انتهت حقبة الاضطرابات والحروب فى منتصف القرن العشرين ، عاود مثقفو ومبدعو ألمانيا اهتمامهم بالمسرح ، فاليوم لن تجد فى أى مكان فى العالم مثل هذا النظام المتكامل الذى تدعمه الحكومة الألمانية ماديا دون فرض سيطرتها عليه .. ونتخيل أن هناك أكثر من مائة وخمسون مسرحا تابعا هناك للدولة رأسا أو لإدارة أحد الولايات أو المدن وأضف إليها أكثر من مائتين وثمانى مسرحا خاصا.. وهناك اثنان وأربعون مهرجانا مسرحيا ، أضف إلى ذلك مائتين مسرحا متوسطا فى إمكانياته وكلمة متوسط، تعنى مسرحا يفوق فى إمكانياته أحد أفضل مسارحنا الخاصة فى مصر.. وأرجو ألا يغضب أحد من ذلك التشبيه.. وهذه المسارح ليست لها فرق بعينها تقدم عروضها عليها.. ولكنها لفرق مختلفة حسب الحاجة.. وهناك أيضا الجوالون والذين يفوق عدد فرقهم المائة فرقة، بجانب الفرق الجامعية والمدرسية وفرق الهواة وكل هذه الروافد تعرض ما يزيد عن نحو مائة وعشرون ألف عرض مسرحى سنويا، وسط هذا الجو وهذه الإمكانيات ولد الإبداع وخرج علينا أعظم كتاب المسرح، العملاق برتولد بريخت.. وهو أحد اثنين من أشهر المسرحيين الألمان خارج ألمانيا وأما الثانى فهو الكاتب والمخرج والممثل الألمانى المجرى المولد جورج تابورى...



جورج تابورى



تابورى رحالة عالمى

يعد جورج تابورى (2007 – 1914) رمزا تاريخيا وأفضل رجال المسرح والأدب الألمانى، بعد بريخت ...

تابورى تعدى الثلاثة وتسعين عاما ملئت بالكفاح.. ولد تابورى لأبوين يهوديين بالعاصمة المجرية بودابست.. ولم يكن له سوى والدته، بينما لقى بقية أفراد عائلته حتفهم أثناء الحرب العالمية، هرب جورج من جحيم الحرب فى رحلة شاقة، من لندن إلى باريس ثم إلى تركيا ومنها إلى الشرق، الأردن ومصر ثم أسبانيا، حتى وصل إلى أمريكا.. ثم النمسا، فألمانيا.. هذه المراحل صقلت قدرات تابورى اليوم.. وشكلت رصيدا مهماً له سانده وقدمه للعالم .. وبلا مبالغة، يعد الوطن الحقيقى لتابورى هو المسرح، فقد مات

أفضل رجال المسرح الألمانى بعد بريخت



أولى مسرحياته كانت «الهروب إلى مصر»

وهو يعد لعرضه الجديد «الملك لير» قال تابورى: "إن المسرح كان وما زال وطنى الوحيد بعد حبيبتى ألمانيا"...

جنسيات مختلفة

كان تابورى مؤلفا ومخرجا حصل على العديد من الجنسيات منها الإنجليزية والفرنسية والأمريكية والمصرية.. وبالطبع الألمانية جنسيته الأم، كتب أولى مسرحياته عام 1944 وعمل مراسلا لقناة الـ BBC بمنطقة الشرق الأوسط أثناء الحرب العالمية.. وبعد أن ساءت أحواله رحل إلى أمريكا.. وهناك تعرف على بريخت وامتدت علاقتهما حتى وفاة بريخت عام 1965.. أهلته موهبته للعمل مع مخرج الروائع والرعب "هيتشكوك" كسيناريست ومن أهم أفلامه معه «أنا اعترف» 1953.. عاد إلى ألمانيا عام 1971 وأسس مسرحه الخاص وأطلق عليه "مسرح المعمل" وقدم العديد من العروض الناجحة خلال هذه الفترة فى ألمانيا والنمسا ودول أوربية أخرى واستقر به الحال فى برلين بعد أن أهلكه الترحال وبقى بها حتى وفاته ...

اتسم تابورى بمرحه الشديد وقدر كبير من السخرية .. وروح الأمل والتفاؤل التى نقلها إلى جميع مسرحياته التى قدمها ..

وقد كانت أهم أسباب هذه الروح علاقته ببريخت وقد قدم له العديد من المسرحيات كمخرج منها "الأم شجاعة" عام 1979.. ويعد تابورى صاحب فضل كبير فى وصول أعمال بريخت وأعماله إلى العالم، فقد قام بترجمة العديد من النصوص إلى الإنجليزية .. إن أكثر ما يتميز به أسلوب تابورى المسرحى هو اعتماده على الكوميديا السوداء، وقد اتفقت أكثر شخصياته فى أنها تعانى من مرارة وقسوة الحياة ومن هذه القسوة والمعاناة تتفجر الضحكات.

تأثر تابورى فى أعماله بأسلوب الكثيرين من كتاب المسرح العالميين ومنهم وليم شكسبير، فقدم له "حلم ليلة صيف"، "عطيل"، "هاملت" وحلمه الذى لم يكتمل "الملك لير" وأيضا الكاتب المسرحى بكيت، وأخرج له "أيام سعيدة" و«فى انتظار جودو».

الهروب إلى مصر

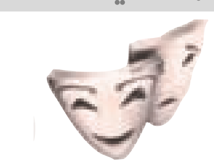
كان لتابورى بعض الإسهامات فى المسرح الموسيقى حيث قدم بعض الأوبرات.. منها أوبرا فولكا والتى قدمها فى فيينا وغيرها...

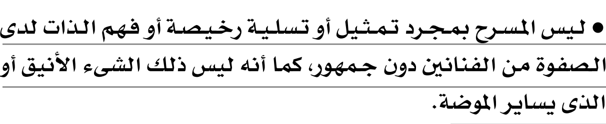
كتب تابورى خلال حياته أكثر من خمسين نصا مسرحيا و خمسة روايات بالإضافة إلى العديد من القصص القصيرة والمسرحيات الإذاعية وقد أثرت مراحل حياته المختلفة ورحلاته فى كتاباته فكانت أولى مسرحياته التى قدمها عام 1952 هى «الهروب إلى مصر» عن استرالى وعائلته فروا إلى مصر» فى سبيل إتمام رحلتهم حتى أمريكا ولكنهم وخاصة رب الأسرة أدركوا مدى خطورة الرحلة وتعلم من المصريين كيفية حب وطنهم .. فقتل نفسه حتى يجبر عائلته على العودة إلى الوطن وقدم أيضا مسرحيته الشهيرة التى كتبها عام 1953 وهى «ملابس الإمبراطور»، وتقع أحداثها فى بريطانيا القديمة واستكمل إبداعاته بعرض «أندوره» عام 1963.. ومن أعماله أيضا الشهيرة جماهيريا "كفاحى"، "أكلة لحوم البشر"، "أحلام غير هادئة "، "المظاهرة البطولية".. وقدم قبل وفاته آخر نص مسرحى له "آخر تانجو على التليفون".. اعتزت ألمانيا كثيرا بكاتبها واحتفت به.. واحتفلت معه ببعيده التسعين.. وألف مجموعة من كبار الكتاب والمفكرين موسوعة عنه بعنوان "صانع المسرح الأول" وهو المرادف لكلمة مخرج عند الألمان..

قال تابورى: "منذ مائتى عام لم يكن هناك ما يسمى بإخراج مسرحى، فالإخراج المسرحى ابتكار ألمانى خالص، وأنا لا أحبذ كلمة مخرج ولكننى أعتز بكلمة صانع المسرح، كما فى اللفظ الألمانى"...



جمال المراغى




• ليس المسرح بمجرد تمثيل أو تسلية رخيصة أو فهم الذات لدى الصفوة من الفنانين دون جمهور، كما أنه ليس ذلك الشىء الأنيق أو الذى يساير الموضة.

هدية الآلهة

يعتبر مسرح كاثاكالى – المسرح الراقص الكلاسيكى ذو الشهرة العالمية فى كيرالا بجنوب الهند – نتاج التقليد المسرحى الذى تعد فيه الدراما هبة الآلهة – إن الفن هو إبداع لآلهة الثالوث الهندوسى: براهما، فيشنو، وشيفا.

إن الدراما هى دراما دينية فى الأصل، وعندما هبطت من السماء إلى الأرض ومارسها البشر أصبحت تقدم للآلهة كقربان. ولقد وصف الشاعر وكاتب المسرح السنسكريتى كاليداسا صاحب الشهرة الكبيرة "القرن الرابع الميلادى" العرض المسرحى بأنه شاكشو ياجنا "أى تضحية مرئية".

فى فكر العقيدة الهندوسية يشترك الإله فى مسرحية خالدة. إن المسرحية هى الشكل الذى يتجسد فيه الإله فى شكل بشرى ويصور حضوره فى العالم وذلك ليحيى طقسًا دينيًا ويرسخ الصلاح والاستقامة فى الظروف الحرجة للشئون البشرية. وتسمى أعمال الإله الدنيوية فى تجسده البشرى "ليلا" ألعابًا رياضية وتسليات ووهمًا. يصير الإله مجسدًا ويمثل كلاعب "ليلا كارا" فى عالمه ويقوم الرجال بتشخيص ولعب أدوار الآلهة. ويعكس مسرح كاثاكالى هذه الرؤية للحياة والتى فيها يمتزج دائمًا المقدس والبشرى.

والكاثاكالى يعتبر أيضًا نموذجًا للتقاليد التى فيها المسرح عبارة عن ميدان المواجهة بين الآلهة والشياطين، وبين قوى الخير وقوى الشر.

وفى حوالى خمسين مسرحية تمثل سياق الريبرتوار الكاثاكالى نلقى نظرة على المشاهد المثيرة للتحدى والصدام، للقتال الحامى الوطيس، للقتل والموت.

إن مسرح كاثاكالى هو تمجيد طقسى للموضوع الخالد للصراع بين سات وآسات أى الخير والشر.

وينتمى مسرح كاثاكالى فى جمالياته وتقنيات الأداء إلى التقليد المسرحى الذى يؤكد على قيم الأسلوبية والتخيل والشعر.

ويُلقى النص الدرامى تلاوة بواسطة اثنين من الرواة وذلك لإعطاء الاستقلال الكامل للممثل ولفنه، وهكذا يتم التحرر من طغيان واستبداد الكلمة.

ويعمل ممثل الكاثاكالى على صقل نفسه وتطوير النواحى الأخرى للتمثيل، أى الحركات الجسدية المصحوبة بإشارات اليد والمكياج والملابس وتعبير الحالات النفسية.

إن هذا كله يتفق مع التقاليد المسرحية الهندية التى يتم فيها إدراك التمثيل من خلال أربعة مظاهر هى: فاشيكا (اللفظى)، أنجيكا (الحركات الجسدية)، آهاريا (الملابس والمكياج) وساتفيكا (الحالات النفسية).

لقد طورالكاثاكالى نظامًا فريدًا للتدريب وإعداد الممثل للتعامل مع العلاقة بين المؤدى والنص وذلك بإتقان تمارين العين وتعلم حركات اليد الرمزية والمعروفة باسم مودرات. إن حركات مقلتى العينين والجفون والحاجبين تجعل التعبيرات الوجهية وتشكيلات الإشارات اليدوية مفعمة بالبهجة والحياة.

ويتم تفسير النص الدرامى بواسطة أربع وعشرين حركة أساسية لليد تستخدم فى تبديلات للأوضاع مختلفة؛ وهى بذلك تمثل لغة علاماتية كلية متطورة.

ولا تعتبر الإيماءة مطابقة لوظيفة الكلمة، إنها تمكن الممثل من تعميق التأثير العاطفى. ويتبع البناء الراقص (الكوريوجرافى) بدقة النص المروى ويكون متوقفًا عليه، ومندمجًا تمامًا فى البناء اللفظى. ويعد الكاثاكالى مثالاً فريدًا للتطور الكامل والشكل المندمج للدراما الذى استمد عناصره من مصادر متنوعة مثل الأشكال الكلاسيكية؛ كوتيتام (الشكل الكلاسيكى القديم لتقديم المسرحيات السنسكريتية) وكريشنتام، العروض المسرحية الطقسية، وكالارى الفن الحربى للإقليم. وقد استعار أيضًا من الأشكال البسيطة المعينة للروى والقص. ويبقى الراوى هو الأساس أيضًا فى الشكل المتطور الكامل، ويكون العرض المسرحى هو مسرحية للنص المروى. فى معظم الوقت يوجد شخصان أو ثلاث فى منطقة العرض


المسرح الهندى



فى هذه النصوص يتحرر الممثل من طغيان واستبداد الكلمة


المسرح الهندى

المسرحى يروون ويستمعون للقصة ويفكرون ويلخصون.

يعود تاريخ مسرحيات الكاثاكالى المكتوبة فقط إلى بدايات القرن السابع عشر. وتعالج هذه المسرحيات الملاحم الهندوسية الكبيرة الرامايانا، والمهاهاراتا، والبهاجا فاتا بورانا، الكتاب المقدس عن أسطورة كريشتا. وتفضل التقاليد المسرحية الهندية استخدام مادة تيمية عائلية ، وقد استمد المسرح الهندى قوته الطقوسية من أن الأسطورة عامل مشترك بين المؤدين والمشاهدين.

إنها تعالج حكايات راما وكريشنا، وهى ليست مسرحة للأسطورة فقط وإنما أيضًا إحياء وتجديدًا لها. ومن الطبيعى أن تلك العروض المسرحية يكون مكانها فى البداية فى المعبد مكان التقاء وزواج السماء والأرض.

ولقد حددت المادة الرئيسية للأسطورة المعروفة جماليات العرض المسرحى وتقاليد الكاثاكالى. إنها تسهل تطور فن الممثل ومخطط الأسلبة الذى يغطى كل نواحى العرض المسرحى. الأسلوب الدقيق للمكياج مع الألوان الرمزية والتصميمات المعقدة مخصصة لأنماط الشخصيات، كذلك الملابس البهية وغطاء الرأس الضخم بالإضافة إلى الحركات الجسدية المشفرة وإيحاءات اليد الرمزية. إن هذا المخطط ينهض هكذا بأعباء الاتصال المتعدد والقنوات، وكل قناة لها استعمالها. ويقوم المخطط الجمالى بأعباء الترابط بين هذه القنوات.

والعرض المسرحى الكاثاكالى التقليدى، والذى يقدم فى فناء المعبد هو مشهد ضخم لابتهاج الآلهة. يوجد مصباح نحاسى ارتفاعه ثلاثة أقدام فى منتصف خشبة المسرح لإضاءة منطقة العرض المسرحى الصغيرة والتى تكون فى مستوى الأرضية. مقاعد الجمهور فى الظلام والجو كله يكون ممتلئًا بالغموض والرعب. ويستخدم المصباح كنقطة بؤرية. ويتعامل الممثل مع فتيلة المصباح كحالة النار من خلاله تقدم القرابين بواسطة إشارات يديه التى يدركها الجمهور.

توجد ستارة نصفية معلقة بواسطة عاملين من عمال المسرح وهى القطعة الوحيدة المستخدمة فى المشهد. ويعمل التلاعب الماهر للعاملين بالستارة النصفية مما يثير المتفرجين حيث يلقون نظرات خاطفة على الممثل، وبذلك يعطيان لدخول الممثل قوة الإظهار ويضفيان على خروجه الغموض. وبالمثل فإنه فى المعابد المعنية لا تمنح رؤية الإله إلا لذوى المقام الرفيع بعد طقس إزالة الستارة. وتحل الستارة النصفية فى كاثاكالى أيضًا مشكلة الزمن والفراغ فى اللا واقعية، الطريقة الميتافيزيقية، إن الستارة ترمز إلى مرور الزمن أى طوله وتربط التعاقبات الزمنية المختلفة –الزمن الإلهى والزمن البشرى، الزمن الأسطورى والزمن التاريخى – وأيضًا مختلف الأماكن الإلهية منها والبشرية –وهكذا يتلاشى إلى حد ما الزمن والمكان.

إن الأشكال مثل كاثاكالى تعالج المادة الأسطورية الخرافية وتستخدم التقنيات القديمة، وتقنيات الأداء المشفر، وهى نتاج الثقافات التى تمزج الأسطورى بالتاريخى، والدينى بالدنيوى، والتقليدى بالمعاصر.

إنه بسبب قوتها الموروثة؛ فإن كاثاكالى والأشكال التقليدية الأخرى للدراما الهندية استجابت بسهولة لجهود الإصلاح واستعادة شبابها وذلك فى الثلاثينيات عندما قامت الموجة الأولى للنهضة الثقافية المفعمة بالحياة تحت الحكم الأجنبى بإضعاف الفنون المسرحية التقليدية. وفى الموجة الثانية والتى بدأت بعد الاستقلال فى عام 1947 لم يحدث فقط إصلاح كامل لقوتها الفنية وعظمتها وإنما أيضًا تشجيع العمل التجريبى المثير إلى حد ما بسبب حدوث تفاعل نشيط مع المسرح المعاصر.

قدم الكاتب المسرحى الشهير ك. ن. بانيكار – من كيرالا – مع ممثلين كاثاكاليين نصف مدربين فى فرقته "سوبانام"، على خشبة المسرح أنجح إنتاج للمسرحية الكلاسيكية "شاكونتالا" تأليف كاليداسا بالإضافة إلى بعض المسرحيات السنسكريتية الأخرى وهى تكشف من أول وهلة عن القوة المسرحية للكلاسيكيات وفى عام 1980 كان للاستخدام الإبداعى لعناصر الياكشا جانا – المسرح التقليدى لإقليم كارنا تاكا –أن تم تقديم ب. ف. كارانث لمسرحية مكبث والتى جعلت شكسبير مناسبًا للجمهور الهندى المعاصر. واستخدم راتان ثيام من مانيبور عناصر من المسرح الطقسى التقليدى فى إقليمه وقد تطور بذلك أسلوب ذو قوة غير عادية فى مسرحياته التى تعالج المشكلات الاجتماعية.

إن عمل هؤلاء وبعض المخرجين الشبان هو نتيجة بحثهم عن الجذور وهذا جزء من الظاهرة الكبيرة للثقافة المضادة للثقافة الاستعمارية. إن المسرح التقليدى بتنوعه المتتالى وبحيويته يلعب دورًا ذا معنى فى هذه اللحظة الحاسمة فى تاريخ المسرح الهندى.

سوريش أواثى

ترجمة: مصطفى يوسف منصور

• المؤلف والممثل المسرحى محمد شاكر هزاع حصل على جائزة أفضل نص مسرحى لعام 2007 من المجلس الوطنى للفنون بالكويت.

• المسرح عندى هو العمل، وهو التسلية، إلا أن أجمل ما فيه أنه بوسعى التمثيل مع آخرين من أجل الآخرين، لكى نعايش معًا شيئًا ما.



توظيف التكنولوجيا فى المسرح الحديث

فى الربع الأخير من القرن العشرين، مر المسرح بفترة حداد على أحلام كانت قد تبددت عام 1960 وعدّت نقطة تحول زمنية دقيقة وسريعة، فى هذه الأثناء كانت هنالك صعوبة فى عمل عرض مسرحى دون يوتوبيا مثالية، فالفنانون – وبأشكال مختلفة – أعادوا اكتشاف رغبة ضرورية من الداخل والخارج لإنشاء علاقة مع فنون أخرى، تأخذ بُعدًا جديدًا بالمقارنة مع مسرح هرب من تصنيفات الأنواع وأقاليمها الفضفاضة.

فقد أثبتت التجربة الإنسانية أن لكل إبداع قواعده وأسسه المعرفية، التى دونها لا نستطيع أن نحدد علامة إبداعية واحدة، فلا بد من التعرف إلى تجارب الماضى البعيد والقريب، واستخلاص نتائجها بدلاً من المراوحة فى نفس المكان، نظراً لتقدم الحاجات الجمالية للإنسان واختلافها باختلاف المراحل المعنية بالدراسة أو القراءة والمتابعة.

ارتبط الإخراج المسرحى فى بداية الأمر بالمؤلف المسرحى الذى يرفق النص بمجموعة من الإرشادات الإخراجية، التى توجّه الممثلين وتقدم لهم مجموعة من الملاحظات لكيفية الأداء، والنطق، والتحرّك فوق الخشبة، وهذا الأمر كان سائداً فى المسرح اليونانى، والمسرح الرومانى، والمسارح الغربية، وخاصة مسرح شكسبير الذى طعم بكثير من هذه التوجيهات الإخراجية، لتنقل مهمة الإخراج بعد ذلك إلى أبرز عضو فى الفريق، وأحسن ممثل له تأثير كبير فى إدارة الفرقة وتسييرها.

فأول مخرج فى تاريخ المسرح الغربى كان الألمانى ساكس ماينـنجن عام 1866 والذى أنتج التشكيل المسرحى ذا البعد الجمالى الشامل لكل عمليات العرض المسرحى، تأثيراً على مقوّمات المسرح التقليدى والنظم البالية وفكرة النجومية، واستبدالها بالأسلوب الجماعى فى العمل، وتنويع المستويات فوق الخشبة، تفاديًا للرتابة التى تطرحها الخشبة ذات المستوى الواحد، واجداً نظام الممثل البديل.

تمتع ماينـنجن بالدقة التاريخية، ولا سيما فى مسرحيته التاريخية "يوليوس قيصر" التى حاكى فيها القالب التاريخى الرومانى على مستوى السينوغرافيا والديكور والإكسسوارات، كما كان له تأثير على كثير من المخرجين الغربيين ستانسلافسكى، وإرفنج، ورانيهاردت، والذى عرف بأسلوب الاستعراض المسرحى، مجرّبًا عدة أساليب وأشكالاً مسرحية، مما جعل طريقته تعتمد الانتقاء والتوليف بين المناهج الإخراجية، وهنا لا بد لنا من تذكير سريع بأهم المخرجين المسرحيين الذين أسسوا مناهج ومدارس إخراجية لا تزال تدرس وتستخدم حتى يومنا الراهن، ومنهم:

أندريه أنطوان 1943 – 1858 صاحب المسرح الحرّ، والذى تأثّر فى ذلك بالمذهب الطبيعى لدى إميل زولا، حيث نقل أندريه أنطوان تفصيلات الحياة الواقعية الطبيعية إلى خشبة المسرح، وهو صاحب نظرية الجدار الرابع التى تنصّ على احترام علاقة الممثل بالمتفرّج من أجل خلق مسرح الإيهام.

ستانسلافسكى أول مخرج أعاد إحياء تقنية الارتجال إلى الخشبة بعد أن استخدمتها الكوميديا دى لارتى الإيطالية فى القرن السادس عشر الميلادى.

اكتشف ستانسلافسكى طريقته فى خلق العرض المسرحى الواقعى الشعبى، وتعدّ تعاليمه المعروفة فى التمثيل والإخراج المبنية على جذوة العاطفة لخلق الهارمونى فى سيمفونية الروح الإنسانية، من أهم المناهج الواقعية فى التمثيل والإخراج حتى الآن، فالمدرسة الروسية تميزت بوضوح تعاليمها وخصوصاً عندما حاول تلامذة ستانسلافسكى وخاصة تايروف واخلبكوف الذين عملوا على تجديد منهجه وتطويره لخلق العرض الشعبى، لكن ماير خولد وفكره المسرحى الديناميكى يعدّ من التيارات أو المناهج التى لم تقتصر على تطوير منهج ستانسلافسكى فحسب، بل خلقت حيوية للعرض وما زالت تمتلك تأثيرها حتى فى الوقت الحاضر.

إن اكتشافات ماير خولد الإخراجية ومنهجه فى عمل الممثل وعلاقته بالشخصية ومعظم أفكاره حول التركيبية الإنشائية أو البيوميكانيكا فى المسرح، تصبّ فى مفاهيم السميولوجيا المعاصرة وأهميتها الفنية والفكرية فى الفن، حيث عمل على اكتشاف معان ودلالات جديدة للواقع من خلال علاقة الممثل بالمكان ضمن فضاء العرض الديناميكى.

جاك كربوه ومنهج الاعتدال والتعقل فى مجابهة الواقعية التفصيلية، فكان إخراجه يعتمد على النطق السليم الواضح، والتمثيل الصامت المُعبّر، والاشتغال على الفضاء على مستوى الديكور والسينوغرافيا.

لليوبولد جسنر والعصبيّة الجنونية، والذى استند إلى طريقة الجنون العصبى فى إخراج مسرحياته التى يندفع فيها الممثلون بشكل جنونى سريع فى حالة متوترة مريعة وغريبة، كأنهم مجرمون مطاردون، وبعد ذلك يتوقف هؤلاء الممثلون فى مكان معين دلالة على حمقهم وخبلهم العصبى.

كما لا بد من ذكر إدوارد جودون كريج، والذى ركز على الفُرجة الجمالية الفنية المعتمدة على الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع والجمالية المشهدية، وقضاء الفراغ والأنظمة الضوئية الملونة، وأدولف آبيا المخرج السويسرى الذى اعتمد على الإضاءة، والذى اهتمّ بالسينوغرافيا التجريدية، وبالإيقاع البصرى والجسدى الوظيفى المتناغم مع كل مكوّنات العمل المسرحى.



المسرح التكنولوجى



ستانسلافسكى أول مخرج أعاد تنمية الارتجال إلى الخشبة

إن الموت المُعلن للمؤلف وللكتابة الجديدة فى تلك الفترة لم تأخذ مكانها، بل على العكس فإن الإخراج المسرحى وضع منحىً جديدًا من التكنولوجيا مسجلة لضعف النص، بحيث أصبحت هذه التكنولوجيا محور العرض وعمق العملية المسرحية على صعيد اللعب والتمثيل ونوعية الحضور.

الارتباط مع الجمهور

فى الستينيات ظهرت تصدّعات فى التنظيمات المسرحية الرسمية، وبدأت تولد فرق مسرحية هامشية، وجماعات صغيرة جرّبت وسط النظام التقليدى تقديم نوع جديد، وقد وضّحت ثورة الطلاب وأحداث أيار عام 1968 فى فرنسا، وبلورت هذه المعارضة الكامنة، والتى تركت أثرًا مستمرًا ودائمًا، ففى عام 1971 اجتمعت خمسون فرقة مسرحية فى مهرجان عالمى بمدينة نانسى بفرنسا لترفض كل الأعراف فيما يتعلق بالسياسة مثلما يتعلق بالمسرح، رغم وحشيّة وشراسة عام 1968 من قبل أحداث ومجريات تقلق وتهزّ بلدًا خلا من مركزيّة مسرحية عن طريق مسئولين أساسيين فى الدار الثقافية Maison de la culture المُتواجد فى ليون، والمصنفة بدورها بأنها أكبر مركز تمثيل نفسانى ارتجالى (سيكودرامى) والقادرة على تحريك البلاد قاطبة، سامحة للمنشآت الثقافية أن تنتقد واضعة قضية المسرح نصب أعينها، وطارحة نقاط الاستفهام التالية:

هل أطر المسرح جملة: "لا – للجمهور" والتى كانت تعبيرًا قد ظهر تلك الفترة مالكًا الوسائل والقدرة على إغلاقه ضمن كادر مُطمئنًا على الريبرتوار المسرحى الذى سيعطى تلقائيًا حضورًا كبيرًا؟ بحيث نصبح قادرين على تمثيل وأداء موليير وشكسبير وحتى بريشت بشكل أبدى، وإنشاء مكان يتجاهل كليًا القلق الهام لسبات الجمهور؟

ليس التمثيل والأداء هو الذى أرّخ للانقطاع الواسع للمسرح عن جمهوره، هذا الجمهور اللا نخبوى من عامة الشعب، والذى شكّل قلقًا لمعرفة أن غيابه من صالات العرض كان منذ وقت طويل.

إن سؤال المسرح الشعبى اجتاز طريقه ليتموضع خلال القرن كيوتوبيا مثالية دائمة ومستمرة، لكن الأزمة السياسية التى حركت النظام الاجتماعى بشدة وضعت أول لائحة من الأسئلة، والتى كانت تنمّ عن شجاعة وجرأة لسواها من الطروحات، الفكرة نفسها كانت خلق متابعة ثقافية دون خلق اضطرابات معها، بعمل الورش الفنية الكبرى، فمن بين الحلول التى طرحت، والمتعلقة بهذا الوضع ما قدمته بعض الفرق المسرحية والتى توالدت فى أعوام السبعينيات مجرّبة قوة العمل الجماعى، ومُعتمدة على النشاط الدعائى لمسرح الشارع والمسرح الإخبارى theatre – journal عن طريق الاتصال القوى مع مختلف نوعيات الجمهور لتحقيق تعريق دعائى متفاوت المستويات، إن الرغبة بحديث ونقاش جماعى أضافت فرصة لضبط الحسابات مع الريبرتوار الكلاسيكى، لتنمو حالات إبداعية جماعية مزجت الجيد والسيئ، فى عروض يومية أخّاذة تحاول رواية حكايا مُثيرة، فى محاولة إعادة إنتاج أدبى تقليدى ضمن أشكال مهمة قابلة للنقاش.

رغم هذا كله أعادت المؤسسات المسرحية الرسمية بقليل من الوقت إيجاد الجوهرى بعملها القديم، لكن الأسئلة المطروحة والأفكار السخية تركت آثارها لإعادة اكتشاف أمور أخرى، وبشكل مُتناوب حتى نهاية القرن كما أن افتتاح المسارح بأعداد كبيرة لكل الجمهور المُختبئ أصبح هاجس السلطة الشعبية وبعض الفنانين، بهذا توجّب خفض سعر بطاقة الدخول بشكل دائم، مثلما فعل ستانيسلاس نوردى Stanislas Nordey فى المركز الدرامى "سان دونيس" Saint – Denis فى باريس، أو مرة فى الأسبوع كما حدث للمسارح الوطنية والأعمال المموّلة، ليتوجب على ذلك ازدياد خطوط الترابط مع كل أنواع الفرق المسرحية والجماعية، وإعادة تنظيم النقاش الذى سيتبع بعد العرض، مثلما عمل جان فيلار والرواد الأوائل الذين دعوا للامركزية المسرح.

أصبح المسرح مادة تدرس فى المدارس منذ بداية عام 1986 لتلاميذ مرحلة التعليم الأساسى والمرحلة الإعدادية، فأقامت المدارس ورشات عمل تعليمية بمشاركة فنانين ومدرسين، كما أن القسم الأكبر من الهيئات والمؤسسات المسرحية قدمت داخلها ورشات عمل فى مجالات التوعية والتمثيل وتحليل العرض المسرحى، عن طريق قراءات نصوص وكتابات منسوجة بشغف وبنَفَس شعبى لتنتج خبرة جديدة لمراحل جديدة.

لكن هذا العمل الغض كان غير كاف أبداً، فالمسرح ظلّ فنًا نخبويًا فى خضم كل الأحكام المصادفة، عندما يكونً التمثيل قد تمكّن من فتح حلقة من المعارف فيما أغلقت أخرى على ممارسات جديدة سرية بالضرورة، يدرب الفن نفسه على أن يكون فى الوقت ذاته قوة المعارضة فى المجتمع وضحيته مُتطلبًا من الفنانين حركة فضولية من أجل معرفة مقترحات المشاهدين للهروب من مغبة الانغلاق والجمود، فالمسرح يبحث وبشكل تتابعى على مخارج نجاة، ونتذكر قول جورج بانو George Banu: عندما احتل المسرح كثيراً من فضاءات فنون أخرى أخذ أهميته الكبرى".

خرق المسرح لمفهوم النوع

عندما تمكن التمرّد الطلابى من وضع يده على مسرح الأوديون فى أحداث أيار 1968 فى باريس، طرحت أسئلة مثيرة حول صالات مسرح جديدة، فأثر الصالات البرجوازية الكبرى بديكورها الأحمر والذهبى، أثارت استفهامًا حول مفهوم المسرح والحاجة لافتتاح صالات تقليدية، إن القدرة على الخيال طرحت "جيتو ثقافى": مسرح يحتل دورًا فى الحياة اليومية، بعيداً عن الأحياء الغنية والتجارية ذات الثقافة البرجوازية لتجد اللغة المسرحية نفسها متغيرة عن طريق أبحاث متقاربة بالعمل على الجزء المتعلق بالحلم.

هذه المطالبات الملموسة بضرورة وجود صالات مجهزة لأجل كل عمليات الإبداع الإخراجى، مركزة على المكان وليس على الخصوصية المتوقع استخدامها فى المسرح، فالفنانون انتظروا تقديم عروضهم حيث الحياة الشعبية تحتل الجزء الأكبر، مما وجب عليهم التمثيل واللعب ضمن منازل الشباب، وضمن المشاريع و (الهنكارات) وجراجات السيارات، والأبنية غير المهيّأة، وفى كل مكان حيث التطور الحضرى ترك ثغرة ومنفذًا، لينبثق عنه اكتشاف مسرح قد قبل التعديلات الجمالية المنصبّة عليه.

من جهة الاختيار توجّب على المسرح إيجاد لغة سهلة ومباشرة، آخذة الحوار الضرورى لأن الفرق الصغيرة لا تستطيع أن تقدم وسائل تجهيزية مهمة ضمن صالات عرض غير مريحة، فيما يكون عليها إبقاء الذوق العام حيًّا دائمًا فى مكان شاذ وغير مألوف.

فى التسعينيات قامت عروض مسرحية فى المخازن وصالات المصانع والأقبية، تحت الأرض وفى اسطبلات الخيول، فى (الهنكارات)، فى الشوارع والشقق، كما قدمت عروض فى المجمّعات التجارية لتعيد هذه العروض اكتشاف الأقمشة الكتّانية وخيم السيرك وسينما الحى، ولتبدو هذه الظاهرة – لأسباب سياسية وتجارية – على أنها موضة أو نزوة لمُخرجين حقيقيين استخدموا تكنولوجيا المكان فى مشاهد جمالية.

ابتدعت الفرق المسرحية بإشراف مخرجيها لغة مسرحية متوافقة مع الأشكال التى أرادت توضيحها، حتى عندما تكون الموضوعات مختلفة، مُجبرة فى هذه الأماكن غير المألوفة، ومُعيدة اكتشاف المكان المسرحى والديكور والإضاءة والتمثيل، وهنا كان للتكنولوجيا دورها الفاعل، ومثالنا على نوعية هذه الفرق: مسرح الشمس، ومسرح أكواريوم Theatre de So-leitl et Theatre de I'Aquarium اللذين استوليا على قسم من مصنع ذخيرة فى فانسان .Vincennes

إن بحث المخرجين الجمالى جداً هام، لأنه قد أعطى المسرح قوة يومية إجبارية للحياة وللإنتاج، وبهذا وجد مخرجو مسرح الشارع أن التطور الكبير لفنون الشارع هو فى الواقع جواب أساسى وجوهرى على صعوبات شروط الإنتاج، وفى الوقت نفسه التوجه نحو رغبة الجمهور ليكتشفوا أن إعطاء طابع المؤسسة لمسرح الشارع كان بفضاء حرّ يخرق حمّى فضاء المدينة.

لقد رغبت المدن بخلق تحرك يعمل إراديًا من الآن فصاعداً، فالمعالجة القوية لعروض الشارع بدت ببساطة كخلق حلقة ضرورية من السيرك، حتى فى المضائق المصطنعة والمتكلفة والمستثمرة من المدينة قاطبة من قبل فرق Royale de luxe التى قدمت فى سنوات التسعينيات عرضًا مسرحيًا يستعرض تاريخ فرنسا ضمن مغامرات Geant العملاق الذى ينشره فى الأماكن المألوفة ليصبح مثل شخص مخالف للمألوف بنظر مشاهد هذا

● إن المسرح يقول فى حديث الشخصيات التى يعرضها ما ننصت إليه من شعر أو نثر آلّفه الشعراء بالأمن أو اليوم ويحوى أخباراً عن نشأتنا أو وجودنا فى هذه اللحظة وما علينا على وجه الخصوص هو مداومة التحقق من معرفة عدد الحقائق ضمن ما قيل لنا على المسرح.



المسرح التكنولوجى يعتمد عليه كثير من المخرجين



الحدود بين الفنون تجاوزت قضية النوع

الزائر الغريب.
هذه المعالجة خلقت دعوة لحضور إنسانى كبير للممثل والإيمائى والموسيقى عن طريقة الابتكار التشكيلى، وهذا يعنى هنا أيضًا الإخراجى مُستخدمًا الآلات والصواريخ النارية، وكل ما هو غريب وحتى ما هو مجنون ومعقد، متعلقًا بانطلاقة لخلق حدث اكترث بثمن الانتصار، ومهتمًا بإنشاء مكان ثابت بشكل منارة لأحداث متوقعة وحاصلة فى ساعات محدودة.

بمثل هذه العروض المختلفة نظمت مهرجانات أورىلاك Aurillac فى فرنسا محققة شهرة واسعة، وبشكل آخر وخلال أسبوع المشاعل فى مدينة نانت Nantes استقبلت عروض من مدن أخرى بحيث أصبح الجمهور نصف مشاهد ونصف ممثل، ليكونوا كمسافرين فى حلم ثابت.

هذه العروض لبت رغبة الجمهور الواسع، الذى أصبح يتلقى بسهولة ودون تردد متعة الدخول إلى الأماكن الثقافية أو الذهاب لمتابعتها، فنوعية هذه العروض مزجت مفهوم الحياة اليومية، وبدّلت اتجاهات حقيقية يومية لتلزم تحطيم حاجز جماهيرى واسع كان لا يعرف رغبة وعشق حضور المسرح، لتخلق حالة للاندفاع نحو فضاء جديد، ونحو جمهور جديد، مصطحبًا بارتقاء جمالىّ تكنولوجى للإخراج المسرحى، والذى نسب لنفسه دون سواه مسرح الشارع.

نستطيع القول إن الحدود بين الفنون أصبحت جدّ رقيقة وغير واضحة، تجاوزت القواعد المألوفة فى الإبداع مخالفة النظم المتعلقة بالنوع، كاستخدام الإكسسوارات المتعددة، الماريونيت والدّمى المُتحركة بجميع مقاساتها، وموضوعات أخرى خلقت متعلقة باستبدال الممثل، وتقود لإعادة النظر بالعلاقة بين المسرح والفن التشكيلى.

إن الاتصال بين فن المسرح وفنون أخرى يشكل أساس جوهر الممارسة العملية، فعالم الماريونيت كان خارجًا من جيتو ليبتكر أشكالاً ضخمة وهامة جديدة، لاعبًا بمستويات مختلفة، بعيدًا عن حدود استخدام الفن التشكيلى والمسرح، ومن نتائج ذلك كان إنشاء مدرسة للماريونيت فى مدينة شارلفيا مازير Charlevill – Mezieres والتى تبدت كتلبية لضرورة ملحة فى وقتها.

الإخراج المسرحى: الفصل والاحتكاك

إن الخوف لم يكن فى محله من التكنولوجيا الجديدة فى العروض والآلات المستخدمة، لأن قيمة الفنان لم تختف لوجود بساطة الإنسان الماثل فى المشاهد، لكن تتوجب الإشارة بأن الإخراج المسرحى كان هو مركز الحوار الفنى، حيث غيرّت شخصية المخرج من الآن فصاعداً كفنان مستقل صاحب توقيع ومسئول عن العرض المسرحى فن الكتابة المسرحية، ليصبح النص المسرحى فى نهاية القرن لا يحتل المكانة نفسها، المشكلة الكبرى فى الستينيات كانت على صعيد الأثر الفنى للنصوص، وحقوق المخرج بإعادة تشكيل قراءتها.

اتسعت المعركة لتمتد إلى تعدد معانى اللفظ، فالسؤال حول فحوى النص يترافق مع سياق سردى حكائى (لجعل الممثل ينطق بنص مسرحى، وينفذ حركات تعود بعض الأحيان إلى عدة قرون وتحمل مواقف متناقضة، ومناقضة للطبيعة) وقد كتب برنارد دورت Bernard Dort فى كتابه "العناق الجميل": "إن بعض القراءات عملت فضيحة لأنها كانت متعلقة برؤى أيديولوجية تتجاوز اهتمامات المسرح الاعتيادية، فإعادة الارتباط مع خدع معانى الكلمات أعطى إحساسًا جيدًا للمخرج لانتشار الماركسية دون الحاجة إلى ثقافة واسعة لتبدو حاجة ضرورية).

قلّل أنطوان فيتس عام 1967 من الشك بزيادة التعقل، والحذر من الميزانسين، ناقدًا كلمة نفض الغبار ومستخدمًا ميزانسين خارج الحواجز الكلاسيكية للمشهد، عاملاً على ملاحظة التعابير تاركًا التعلق بإيجاد أعمال فى كمال النص الأصلى، فعمله الإخراجى ليس إعادة الشىء إلى مكانه، إنما الإشارة إلى الكسر فى وقته، بالمنظور للإحساس الممتدّ للنص من حيث أفضلية أو دونيّة النص بالمقارنة مع غيره لكن فى مقياس إقامة العلاقات، بهذا الاعتبار المهم أعطى عمل الممثل ونوعية الاتصال بين المشاهد والصالة قوة كبيرة، نظرًا لرغبة المسرح بإعادة تعريف وتحديد هذه العلاقة دون أثر متكلف ولا تعقيد ظاهر.

المسرح من الآن فصاعداً هو سؤال لتوكيد اللغة بين التباين الذى هو المكان المؤدى للمشروع، وبين المحرّض على إثارة الأحاسيس، والذى لا يُرى من قبل قارئ النص، كمّ الانكسار الحقيقى يقوم عندما لا يكون النصف فى قلب المشهد، وعندما لا يكترث المخرج للأثر الفنى للنص، محوّلاً ذلك إلى مادة وعنوان أساس لعرض اسمه الظاهر سينوغرافيا، فتكنولوجيا الإخراج حقيقة تؤكد أن الفن هو الثابت الذى يرسل بعيدًا فى الماضى استفهامًا على علاقة النص الدرامية، إن تحرير النص الدارمى يتضمن النص الأكثر فسحة، وهو العرض المسرحى الذى يصبح بدوره قطعة تتعلق بحدود الإحساس بالكلمة، وبما أن الإخراج هو العمل الفنى الذى يستمر أثره فإن هذا الموضوع الجيد الذى يلامس بنائية العرض المسرحى.

فى نهاية القرن تشعب المسرح لنوعية تميل إلى ألا يكون معدّاً ونظريًا، بل ليدفع بتعريف من قبل كتّاب فنّ الشعر لاستكشاف حدود وهوامش لتهجين أشكال مفتوحة على التكنولوجيا، متعايشة مع أهمية الكتابة الجديدة الدرامية فى الإلقاء، والتى تسمح بالتقاء الرغبة بين الفنان والمُتلقى، فالمسرح بقى غنيًا بتقاليده ومفتوحًا على مغامرات يوتوبية تجعل الجمهور يرحب كل مرّة بعودة شكل يؤكد على الديناميكية فى الإخراج، والتى لا انفصال بينها وبين التجريب كطريقة وكأسلوب، فالإخراج جزئية من العقل المسرحى، والتجريب عملية معملية تختبر بها كل جزئيات العمل المسرحى، وفنون الإخراج على رأسها، للوصول إلى تحقيق نتائج مبنية على فرضيات الغرض منها فى كثير من الأحيان التأثير على المُتلقى باعتباره عنصرًا مهمًا فى العملية المسرحية.

والإخراج المسرحى يتجاوز كل ما هو مألوف وسائد ومُتوارث، ويخترق الثوابت عبر تيمات تتمثل فى: "جسد، فضاء، سينوغرافيا، أدوات" ليصبح المخرج هو المحور فى العمل والممثل هو الأداة فى تشكيل العرض الحركى.

فالنظريات الحيدية تعطى للرؤية الإخراجية المكانة الأولى مُضافًا إليها آليات الأبهاء التكنولوجى، لتبقى مذاهب التأليف والإخراج مُتغيرة مع تغيير الوقت، قائلين إنه ليس هناك فكرة جامدة فالعالم لم يتغير ويجرب فى كل حين.

وكما يبدو فإن السؤال المُلح فى العقد الأول من القرن الجديد، أو لنقل الأسئلة الجديدة، وكما نرى فى ندوات مختلفة تخصصية تتعلق بكيفية الانصهار القسرى الحاصل بين المسرح (تمثيلاً وإخراجًا) وبين التكنولوجيا التى لم تعد عنصرًا حياديًا وبجدراة.

الإخراج المسرحى تجاوز المألوف والسائد واخترق الثوابت

د. عجاج سليم
سوريـــا

أيام قرطاج المصرية

كم كانت سعادتنا نحن مجموعة عمل عرض "كلام فى سرى" عندما هبطت الطائرة بمطار تونس حيث إن معظمنا لم يركب طائرة من قبل وهذا جعل الرحلة من مطار القاهرة إلى مطار تونس مزيجا ما بين السعادة والخوف والكوميديا أيضا. كانت الطائرة تضم مجموعة العمل ومعنا المخرج شاذلى فرح والكا تب يسرى حسان ورئيس البعثة الفنان الدكتور أحمد نوار

وعند وصولنا أخذ كل منا حقيبته ما عدا يسرى حسان وريهام عبد الرازق (المخرجة) وعز درويش (المؤلف) فقد ضاعت حقائبهم فى المطار ولكننا حمدنا الله على الوصول سالمين ثم ذهبنا جميعا إلى فندق الهناء الدولى حيث كانت تقيم جميع الفرق المشاركة وبالطبع كان فقدان الحقائب قد أضفى على الجميع جواً من الإحباط والاكتئاب خاصة المخرجة ريهام عبد الرازق.

وفى اليوم التالى بدأ الجميع الخروج من الفندق للاستمتاع بتونس الخضراء، كم هى جميلة هذه البلد، فقد شعرنا كما لو كنا فى فرنسا فهى بلد نظيفة وجميلة وممتعة ولكنها غالية جدا جدا..

ثم بدأنا فى متابعة فعاليات مهرجان أيام قرطاج المسرحية ومتابعة العروض المقدمة وجاء ميعاد عرضنا بمسرح المونديال وكان مسرحا لا يصلح أبدا لهذا النوع من العروض ولكننا تعودنا على ذلك فأصبح الأمر سهلا لإيجاد حلول لكى يظهر العرض بصورته الكاملة وامتلأت قاعة المسرح بالجمهور حتى أنه كان هناك بعض المتفرجين واقفين لعدم وجود أماكن، وبدأ العرض وكان هناك تخوف شديد منا نحن مجموعة العمل من أن يستوعب جمهور تونس والفرق الأخرى هذا الفرق سواء من ناحية اللغة المصرية العامية أو المضمون الاجتماعى الخاص بنا ولكن بعد دقائق قليلة أصبح الجمهور متفاعلا تماما مع العرض وعند نزول بطلات العرض إلى الصالة للتفاعل مع الجمهور لم يجدن أمامهن غير الدكتور أحمد نوار وأصبح هو الرجل المختار بل أصبح ممثلا معهن وكان له نصيب الأسد من تشجيع الجمهور فى كل جملة يقولها للممثلات حتى أصبح هو بطل العمل المسرحى (كلام فى سرى) وعند نهاية العرض وقفنا جميعا على خشبة المسرح فى منتهى السعادة لهذا الصوت المدوى من التصفيق الذى وقف ينهال علينا بالتشجيع والتصفيق لإعجابه الشديد بهذا العمل القادم من مصر.

لا أستطيع أبدا أن أصف سعادتنا جميعا عندما انهالت الصحافة والتليفزيون التونسى على مجموعة العمل لإجراء الأحاديث معهم حول هذا العرض الذى نال إعجاب الجمهور والمسرحيين المشاركين بالمهرجان، وفى الليلة الثانية للعرض كانت هناك ندوة بعد العرض من قبل معهد الفنون المسرحية بتونس كان يديرها عميد المعهد د. محمد عبازة ومعه الكاتب يسرى حسان والمخرجة ريهام عبد الرازق وألقى طلاب المعهد بعض الأسئلة الموجهة للمخرجة وللمؤلف عز درويش وكانت أمسية رائعة ثم توالت بعد ذلك أيام المهرجان وكنا جميعا ما بين الاستمتاع بهذه البلد الساحرة وبين متعة مشاهدة العروض المشاركة فى فعاليات المهرجان وهكذا حتى جاءت لحظة الرحيل وما أصعبها لحظة فلقد أمضينا أوقاتا رائعة لا نريدها أن تنتهى ولكن لكل شىء نهاية وانتهت رحلتنا فى تونس على خير فقد وجدنا الحقائب الضائعة فى مطار القاهرة وقد أدينا مهمتنا على أكمل وجه بنجاح العرض المسرحى المصرى (كلام فى سرى) وقد تم ترشيحه أيضا لمهرجانات أخرى والحمد لله.

وفى النهاية أود توجيه كلمة نيابة عن فريق عمل «كلام فى سرى» الرجال والبنات إلى كل من شارك وساند وساهم فى إتمام هذا النجاح على أكمل وجه.

المخرج شاذلى فرح : إنت جميل أوى، وبجد إنسان قوى قوى.

الكاتب يسرى حسان : شكرا جدا لأننا عرفناك، إنت كنت فين من زمان.

الدكتور محمود نسيم : أشكرك لوقوفك دايما معانا وكنا نتمنى كل يوم أنك تكون وسطنا هناك.

الدكتور الفنان أحمد نوار : خايف أقول إنك إنسان طيب ومتواضع وفنان كبير وروحك الحلوة كانت طاغية على الرحلة كلها لا الناس تفتكر كلامى حاجة تانية على العموم يا رب كل الناس تعرفك من قريب علشان يصدقوا كلامى، باشكرك جدا جدا علشان حاجات كتير أوى .



محمد طايع

● المهرجان السنوى للعروض المسرحية الذى ينظمه المركز الثقافى الفرنسى تقرر بدء فعالياته فى مارس القادم.

● إن من يرى أن ما يتوقعه من المسارح هو الدعاية لكل القيم الصحيحة والداعية للترابط فى كيان غير متكامل (شميت) فقد فاته ما يقوم به المسرح كمكان لعرض غير المعقول والجنون الجميل والغامض.



المونودراما

المونودراما كلمة إغريقية مشتقة من كلمتين مونو Mono وتعنى "واحد" و دراما Drama وتعنى "فعل" أو "مسرحية"، فإذا جمعنا الكلمتين وصلنا إلى أن مصطلح مونودراما يعنى "مسرحية الشخص الواحد".

وكان أول من قدم هذا النوع من المسرح – هو نفسه أول ممثل فى التاريخ – الإغريقى تثيبس Thespis الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد.

السمات العامة التى تجتمع بهذا النوع المسرحى:

من حيث الموضوع : غالبا ما تكون المواضيع المطروحة فى المونودراما ذات طابع مأساوى، وغالبا ما ينطلق البطل فى كشف أوراقه من تجربة ذاتية مريرة أدت إلى ما هو عليه، وقد يكون الباعث على ذلك سؤال ملح أمام واقع حاضر، وفى هذه الحالة تكون طبيعة السؤال مصيرية، كونية، وجودية، حتى لو بدت ظاهريا فى صورة أبسط الأشياء.

أما عن الزمن: فغالبا ما يكون الزمن فى المونودراما ذا بعد ملحمى متعدد المستويات ينسجم مع طبيعة الموضوع، لكن الحصة الأكبر تكون لمستوى (الحاضر) أما المستويات الأخرى، فإنها تأخذ حيزها فى فضاء النص دونما تسلسل منطقى ليختلط الحاضر بالماضى بالمستقبل.

المكان: إن خصوصية الزمن تجعل المكان متعدد المستويات حيث تستحضر الشخصية الوحيدة ملامح الأمكنة خلال عملية التداعيات الفكرية.

اللغة: يغلب الطابع السردى على لغة المونودراما وصيغة الفعل الماضى وتداعى الأفكار وإن كان ثمة ديالوجات مع الشخصيات الأخرى التى تستحضرها ذاكرة الشخصية.

البطل والبطل المضاد: Protagonist Antagonist يختلف مفهوم البطل والبطل المضاد بحسب طبيعة النص؛ إذ إن ثمة نصوصا لا يعتمد بناؤها على مفهوم البطل الواحد المركزى الذى تتمحور الأحداث حوله وتدور فى فلكه. أما فى المونودراما فغالبا ما تكون الشخصية الوحيدة بحضورها الفعلى هى البطل ويكون البطل المضاد من الشخصيات المجازية التى ليس لها حضور فعلى، ولعل هذا ما يبرر تعاطف المتلقى مع بطل مسرحية المونودراما فى معظم النصوص والعروض إن لم نقل جميعها، حيث تكون الشخصية البطلة هى مخطط القوى الفاعلة: (الفاعل / المستفيد / القوى المساندة / القوى المعارضة) هذا المخطط يمكن تطبيقه على أى نص مسرحى أثناء دراسته وتحليله.

الصراع: فى جميع الأعمال المسرحية متعددة الشخصيات يقسم الصراع إلى أربعة أقسام:

أولا : الصراع العمودى (الإنسان فى صراعه مع الآلهة).

ثانيًا : الصراع الأفقى (الإنسان فى صراعه مع مجتمعه).



المونودراما وطابعها المأسوى

ثالثًا : الصراع الديناميكى (الإنسان فى صراعه مع نفسه).

رابعا : الصراع الداخلى (الإنسان فى صراعه مع نفسه).

فى المونودراما تختزل كل تجليات وأشكال الصراع فى النوع الرابع وهو الصراع الداخلى، تختزل ولا تنتفى بل على العكس من ذلك، حيث نجد فى معظم نصوص المونودراما تجليات الصراع مجسدة فى شخصية البطل وهذا ما يعطى صورة مأساوية لهذا البطل حتى ولو بدت فى ظاهرها كوميدية كما نلاحظ فى بعض النصوص أحيانا.

هذه المونولوجات الثلاثة التى نقدمها للكاتب الأمريكى د. م. بوكاز لارسون، يغلب عليها نوع من الغموض والإثارة. وقد انعكس ذلك على لغته التى استخدمها، فنجده فى

تختزل تجليات وأشكال الصراع الداخلى للإنسان

مونولوج "أشباح عرفتها" يستخدم ألفاظًا مثل: "كرسى هزاز يتحرك وحده، وقع أقدام، فالأنوار تخفت وتضىء، الأرواح تسكننى، الباب المغلق.. أجده مفتوحا.." وغيرها من العبارات.

وفى مونولوج "إلهى العزيز"، نجد ألفاظاً مثل: "وفجأة جاءت هى، لم يكن بإمكانى النظر إليها، كنت مرعوبا لدرجة أننى قمت برفع الغطاء على عينى كى لا أرى شيئا، هل أنت شبح؟".. وألفاظ أخرى تأخذنا إلى عالم غامض مخيف، تجعلنا نتوحد مع شخصياته، نشعر بنفس مخاوفها، ونعانى من نفس قلقها.

ويقودنا ذلك إلى نقطة أخرى اشتركت فيها هذه المونولوجات الثلاثة، وهى أنها تبدو فى البداية غير واضحة، ولكن شيئا فشيئا، تتكشف الحقائق أمامنا. فمثلا فى مونولوج "أمى الأرض"، قد يظن البعض فى البداية إنه يتحدث عن فكرة "جحود الأبناء" لأمهم الحقيقية التى ولدتهم، ولا سيما وهو يستخدم ألفاظا مثل: فى البداية، أحبنى أطفالى، كانوا يضحكون ويلعبون، وينادوننى لأنضم إليهم وأشاركهم فرحتهم، كانوا يقنعون بما يمكن أن أعطيهم إياه أثناء طفولتهم، هل أهملتهم يوما؟، وبطيش الشباب الذى أعمى عيونهم، لم يروا جرحى أبدا، أنا أصرخ من فرط إحساسى بالأسى، ألم تعودوا تحبون أمكم؟"..

كل هذه العبارات يمكن أن يرد ذكرها على لسان أم حقيقية من لحم ودم، أم تعانى من جحود أبنائها وإهمالهم لها. ولكن هذه الأم التى يصورها "لارسون" لم تكن سوى "الأرض" التى نعيش عليها، وهو لا يفصح عن هذا السر إلا فى نهاية مسرحيته حين تصرخ هذه الشخصية قائلة: هل نسيتم أمكم الأرض؟

وبشكل عام يمكن أن نقول إن لارسون يفضل الموضوعات التراجيدية التى يغلب عليها طابع الحزن والكآبة، ويظهر ذلك جليا فى مونولوجى: "أمى الأرض"، و"أشباح عرفتها" فى ألفاظ مثل: والحزن يعتصرنى، أنا أصرخ من فرط إحساسى بالأسى، كفوا عن هذا العذاب، استنزفتنى الدموع، أما من نهاية لهذه الدموع؟ وكأن الألم قضيب حديدى ثقيل يضغط عليك، فلماذا أشعر أنا بكل هذه الوحدة؟

حتى فى مونولج "إلهى العزيز" الذى يبدو فكاهيا بعض الشىء، نجده أيضا متضمنا لبعض العبارات التى تدل على الشجن والألم مثل: كنت أشعر بالقلق، حديثى معها أمر مضر وخطير..

أما عن شخصيات لارسون، فهى شخصيات مركبة للغاية، مليئة بالصراعات الداخلية، والأحاسيس المتباينة. فشخصية "بيللى" فى مونولوج "إلهى العزيز" شخصية حائرة مترددة حتى فى أبسط الأمور، ويظهر ذلك بوضوح فى بداية المسرحية فى حديثه عن القلم، وهل يجعله حادًا أم يتركه ضعيفا؟ ثم تردده مرة أخرى فى جدوى إرسال رسالته التى كتبها إلى الله.

وشخصية السيدة العجوز فى مونولوج "أشباح عرفتها" التى تعانى أشد المعاناة من الأشباح التى تطاردها، وتجعلها تشعر بحالة من الرعب والقلق الدائم، هذه الشخصية رغم كل تلك المعاناة – نجدها فى نهاية المسرحية تقول:

أتساءل.. هل أريد حقا أن أبقى وحيدة؟ ربما كانت زياراتهم لى تريحنى.

كانت هذه لمحة بسيطة عن تعريف المونولوج، وأهم خصائصه، وتعليق موجز على استخدام بوكاز لارسون لهذا الشكل المسرحى.



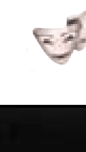
● مسرحية «رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس وإخراج أحمد محارب لفرقة كلية تجارة القاهرة حصلت على المركز الأول فى مسابقة الجامعة للعروض القصيرة.



● إن معظم العروض تنجح، إن كان، فى مخاطبة أو تلبية حاجة أحد الفريقين فقط دون الآخر. وكان على المسارح أن تتعلم من التطورات الأخيرة فى المتاحف، ويكمن التضارب فى الدفاع عن الكتاب دون مهاجمة الترفيه.

بين شكسبير أحمد عبد الحليم

عهدى صادق مهرجًا



للمهرج لغة خاصة أقرب للعامية منها إلى الفصحى



عهدى صادق مع الفخرانى فى «الملك لير»

ست سنوات من النجاح المتواصل على المستويين النقدى والجماهيرى كتبت خلال تلك السنوات عشرات بل مئات التحليلات والمقالات حول العرض الجماهيرى "الملك لير". وتلك المقالات والتحليلات جعلتنى أقع فى مأزق نقدى كبير وهو ماذا أكتب بعد تلك السنوات؟

هل أفعل مثلما يفعل البعض ناقلا معنى من هنا ومعنى من هناك ليصنع فى النهاية "مقالة على الطاير" أو مجرد خواطر تضيع فى الهواء الساخن فى ليلة باردة أم أكتفى بتجميع كل ما كتب عن "الملك لير" ثم أقوم بجمع أفضل التحليلات النقدية جامعًا إياها فى مقالة جامعة مانعة تنتهى بتذييل اسمى على المقالة. والواقع أننى لست من هذا الصنف من الناس أو ذاك فمنطق الاستسهال مرفوض مثله مثل منطق الاسترزاق بكتابة المقالات الطائرة وهو منطق أصبح شائعًا فى الوسط المسرحى الذى يعانى من غيبوبة نقدية فى التقييم والتقويم لوجه الله ولوجه الفن دون أغراض شيطانية أو شخصية.

والحقيقة أن هذا المأزق لم يستمر معى أكثر من أسبوع، بعدها وجدت المدخل الذى أزعم أنه جديد بالنسبة لما كتب من قبل ربما يكون قد تم مسه من قبل ناقد أو اثنين ولكننى أزاعم أنه لم تفرد لتلك الجزئية مقالة أو دراسة خاصة تناقش تلك الجزئية وهى جزئية "المهرج فى مسرح شكسبير" فالمهرج فى مسرحه يحتل مكانة خاصة فى تراجيدياته وكوميدياته على حد سواء ولكن يبقى مهرج لير أو بهلول نموذجًا خاصًا فى الكتابة وفى الطرح وفى الفكر أيضًا. لهذا سأبدأ أولا بالبذور التاريخية لنشأة المهرج عبر العصور فى عجالة ثم نرى كيف وظفه المخرج الكبير أحمد عبد الحليم داخل العرض المسرحى "الملك لير". وقبل أن أبدأ أعترف بأننى اختلفت مع مخرج العرض بعد افتتاح المسرحية فى عامها الأول حول توظيفه للمهرج بهذا الشكل وحينها طلب منى المخرج أحمد عبد الحليم إعادة النظر مرة أخرى فى وظيفة المهرج. والحق أقول لكم إننى بعد مشاهدة المسرحية للسنة السادسة على مسرح ليسه الحرية وميامى بالقاهرة اقتنعت بصحة رؤية المخرج وذلك نظرًا لتلاحم الصالة مع المهرج وتلاحم المهرج مع الصالة.

من المعروف أن نموذج المهرج لم يكن نبتاً خالصا من صنع خيال شكسبير، بل بذور هذا المهرج أو هذا النموذج كانت موجودة فى عصور مختلفة؛ فمثلا فى العصر اليونانى كان هناك ما يسمى بـ "المسرحية الساترية" ففى هذا العصر كانت تقام احتفالات كبيرة بمناسبة مولد الإله "ديويوسوس" وكانت تقام المباريات المسرحية بين الشعراء وهذا النوع احتوى ضمن ما احتوى على عناصر تهريجية فالكورس فى الساتيرى كانوا ممثلين لهم شعور وقرون وأذيال ومن أمامهم رمز للعضو الذكرى، ومن الواضح أن ممثلى الساتيرى فى تهريجهم وانتقاداتهم يعمدون إلى التحقيق من حدة المآسى التى شاهدها الجمهور من قبل فى المهرجان، فلقد عمد ممثلو الساتير فى مسرحياتهم التى كانوا يقدمونها بعد عرض ثلاث مآسى إلى تقديم شخصيات بطولية بطريقة ساخرة وتهريجية، كانوا يفعلون ذلك وهم يدركون أن العقلية اليونانية ستعى التضاد بين صورة الأبطال فى المآسى وبين تقديم هذه الشخصيات فى إطار هزلى ولقد عرف ما قام به ممثلو الساير بعد ذلك بمفهوم "اليرلسك" وهذا المفهوم سنجده واضحا فى كوميديات شكسبير سيما "حلم ليلة صيف" والمسرحية الساتيرية كتبها أيضا يوروبدس فمسرحيته المعنونة بـ "الكسنيز" يصفها الناقد غلبوت موراى، فى كتابه "الكوميديا والتراجيديا"، نوعا من مسرحيات "أنصاف الماعز" وهذه المسرحية بها بعض العناصر التهريجية مثل اللعب الرائق بالألفاظ والتورية. وأريستوفانيس قدم لنا الخدم فى صورة مهرجين يتناولون أوضاع المجتمع بالنقد فى السخرية ومسرحيات أريستوفانيس سمة أساسية فيها تلك مثل الملامح التهريجية.

لقد تغير صورة المهرج والبلياتشو فى بحر ثلاثة فروق تغيرًا كبيرًا لكن فى عصر الملهاة المرتجلة أصبح هذا المهرج يحمل تلك الصفات لتوصيف مدير المكائد والخادم الحصيف المتغابى لأحد المشايخ الطاعنين فى السن والذى لا ينفك يساعد العشاق الشباب فى خططهم كما لا ينفك يخدع البنطلون المتعالم.. ولقد كانت شخصية "إرلكينو" فى الملهاة المرتجلة هى أقرب النماذج إلى مهرج شكسبير وارلكينو هو النشيط المرح البهلوانى الرشيق الروح فوق المنصة وخارجها كما جاء فى كتاب «تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام" والظهور فجأة والاختفاء فجأة سمة ليست من سمات أرلكينو الكوميديا المرتجلة فقط ولكنها سمة من سمات مهرج شكسبير أيضا لهذا وجه بعض النقاد النقد إلى شكسبير حول اختفاء بهلول لير فجأة والأمر يفسره الناقد يان كوت فى كتابه "شكسبير معاصرنا" قائلا (قوانين الزمان لا تنطبق على أرلكينو أنه يحيل نفسه فى طرفة عين يوسعه أن يتواجد فى عدة أمكنة فى وقت واحد. إنه عفريت الحركة. إنه خادم لا يخدم أحدًا فى الواقع ويحتال على أبعاد الكل عنه. يهزأ من التجار ومن العشاق ويسخر من كبار القوم وصغارهم.

ينكت على الحب والطموح وعلى السلطة والمال وهو أحكم من أسياده وهو مستقل لأنه أدرك أن العالم حماقة وبلاهة.."

وأزعم أن هذا المعنى الذى فسره يان كوت فى شكسبير معاصرنا هو ما دفع المخرج أحمد عبد الحليم لجعل بهلول لير مستمرًا معه حتى نهاية المسرحية ففى النص الأصلى يختفى بهلول بعد العاصفة بعد أن عرف لير كل شىء وأدرك حماقته وبلاهته لذلك لا يكتفى المخرج فى عرض الملك لير باستمراره وتواجده داخل الحدث أو الغباء الدرامى بل يتخطى ذلك ويجعل لبهلول لغة مغايرة تخدم ولا تهدم، تشرح وتفسر للعامة قبل الخاصة ما حدث وما سوف يحدث إذ استعان المخرج بالشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم فى كتابة أشعار موازية للنص الأصلى تأخذ منه وتعطيه فى آن واحد وجعل هذه الأشعار باللهجة العامية وهى لهجة محببة للجمهور المصرى ليس لسهولتها ولكن لعمقها فى الكشف عن دوافع الشخصيات ونثر الحكمة فى كل مكان والمهرج الأصلى فى نص شكسبير لم تبتعد لغته عن تلك اللهجة كثيرا لأن شكسبير كان يعى دائما أن للمهرج لغة خاصة هى أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى حتى وإن كتبت بالفصحى وذلك لإدراكه الكامل أن قطاعًا كبيرًا من الجمهور الإنجليزى يجلس منتظرا تلك الشخصية لأنها أصبحت إحدى سمات مسرحه والحاملة لفكره وفلسفته، لذلك لم يكن مستغربًا أو مستهجنًا أن يحول أحمد فؤاد نجم القطع الشعرية التى كتبت فى النص الأصلى وفى أماكنها الأصلية إلى قطع شعرية تحمل المعنى والفكرة ذاتها واضعًا قطعًا شعرية أخرى فى أماكن لم يكن للبهلول فيها تواجد مثلما فعل فى بداية المسرحية وفى نهايتها أيضا، فالنص الأصلى لا يبدأ ببهلول أما نص "الملك لير" لأحمد عبد الحليم فيبدأ بمقدمة تصرح دون أن توضح بأن هناك شخصًا ما يجهل الغيب وأنه لو علم الغيب لاختار فورًا الواقع "فارس.. عنيد.. وعجول.. سالك طريق مجهول.. سكين أيا إنسان. فى سائر الأزمان. جاهل ضمير الغيب. والغيب ضميره مهول".. منذ البداية يدرك المتلقى أن هناك ملكًا فارسًا تتسم شخصيته بالعناد والعجلة وأنه سيسلك طريقًا مجهولاً لا يعلمه إلا الله بعد هذا يأتى المشهد الأول تأكيدا لتلك المقدمة حيث يقوم بتقسيم مملكته بين ربين وغوزيل دون كورديليا التى لم يعرف لسانها الكذب أو النفاق وينتهى المشهد بخروجها من المملكة ويبدأ الملك لير فى التعرى قطعة قطعة هنا يضع أحمد فؤاد نجم قطعة مضافة شرح فيها ما آل إليه وحيد الملك لير بعد تقسيمه للملكة حيث يقول "عليل.. معايا ألم.. مع كرشة الأنقاس.. جابوا الطبيب جسنى.. رجع الطبيب محتاس. وسألت علم الفلك. رد الفلك قال لى: الوقت راح وانقضى والفاس وقعت فى الراس" وبالفعل وقعت الفأس فى الرأس وسيتحول لير عبر مشاهد المسرحية إلى ظل لير أو خيال مأتة لأنه لم يستطع أن يحافظ على ماله حلاله وهنا يقوم نجم بتحويل موعظة بهلول للملك لير إلى قطعة شعرية باللهجة العامية فى نفس موضع النص الأصلى وهذه الموعظة يستخدمها المخرج ويقوم بإعادتها فى موضع آخر ففى النص الأصلى يقول بهلول "لا تظهر كل ما تملك.. ولا تقول كل ما تعرف.. إلخ" أما فى نص نجم الشعرى الموازى فيقول "متقولش كل حاجة.. ولا تظهر كل حاجة.. واركب أكثر ما تمشى.. وشك فى كل حاجة. واوعى القمار يجرك.. ويسحب كل حاجة.. واحذر سحر الغوانى.. لتخسر كل حاجة.. واحفظ مالك حلالك.. من طيشك وابتذالك.. نصيحة نصحتها لك وموش مستنى حاجة..".

وهذه القطعة تترجم حرفيًا ما قصده شكسبير إن لم تكن تتفوق عليها ففيها تتجسد مأساة لير الذى انقاد لسحر الغوانى ففقد كل شىء حينما لم يستمع إلى نصيحة صديقه المخلص "كنت" ومهرجه الأمين بهلول.. ويزداد عناد بهلول وبالتالى يزداد ألم لير الذى فقد عقله حينما أعطى لمن لا يستحق وطرد من رحمته الصدق والبراءة هنا، يعلن بهلول فى قسوة أن سوق الجهالة جبر والعقل سوقه بار وأن التاجر يقصد لير هنا يتعجب بهلول من الزمن، والواضح أن بهلول فى عرض الملك لير يختلف اختلافًا شديداً فى النص الأصلى ففى نص شكسبير الأصلى نراه وقد تعلق بأذيال الحبكة أما فى العرض المسرحى نراه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحبكة ملازمًا للير كظله حتى نهاية المسرحية بل لم يكتف المخرج أحمد عبد الحليم فى جعله شخصية درامية – أى البهلول – من الدرجة الأولى بل وضع على لسانه جملاً حوارية منثورة داخل النص بحيث عمقت من شخصيته وجعلته يتخطى الأنموذج البسيط فى مسرح شكسبير ليصبح شخصية فاعلة غير مكتفية بالتعليق على الأحداث أو السخرية من أفعال الملك أو إلقاء الحكم والمواعظ بل أكد المخرج فى توظيفه للمهرج فى هذا العرض على شخصية بهلول المستقلة بل وتوحدها فى ذات لير، فبهلول ما هو إلا ضميره الحى الذى صاحبه منذ البداية وحتى النهاية لذلك تأتى أغنية الختام على لسان بهلول معبرة عن هذا المعنى "كل المسالك مهالك.. والغنا تباريح والكل باطل فى باطل.. وقبض الريح.. يا بكره ياللى جاى.. سرقوا القلم الضى وأنا الضمير الحى ميت.. أنا مخنوق.. أنا مخنوق" والواقع أن الأداء الذكى والرشيق الذى قام به الفنان عهدى صادق أتحفنا فهو فنان مثقف وذو حس مرهف لهذا لم يكن مستغربًا تمكنه من الانتقال بين القطع الشعرية بمنتهى اليسر وإبداعه رغم ما تحمله تلك القطع من مشاعر وأحاسيس متباينة إلا أنه استطاع التعبير عن تلك الأحاسيس بفهم ووعى شديدين رغم غلبة الأداء الباكى عليه فى بعض القطع الشعرية.



كرم محمود عفيفى

المهرج لم يكن نبتاً خالص صنعه شكسبير





● المسرح القومى للأطفال يشهد حالياً بروفات العرض المسرحى «عالم أقزام» للمخرجة عزة لبيب.

• المسرح يتحمل إمكانية إيجاد اللحظة الحقيقية فى ذاته وعلى ذلك فدائمًا ما يعاود صناع المسرح والمشاهدون المصابون غالبًا بخيبة الأمل الانصراف مع كل بداية للبروفات ومع كل ليلة مسرحية إلى البحث عن وسيلة لرؤية موضع من جزيرة الأبرار، تلك الجزيرة العائمة التى دائماً ما ترسو حيث لا يمكن توقعها.



بنزين 0 مسرح 00 كهرباء 000

ما أن يلجوا بوابة الحيز الذي يحاورون فيها هاجس التجربة، حتى يجمع الصمت السلبي فائض أذياله ويفر من أقرب منفذ دون ضوضاء، دون تكرار ممل للتوصية والملاحظة، دون السماح لتطفل غول الكسل ولص الثرثرة، ينشرون كل يفعل دعوة محيطه، ويلهب دائرة محاولاته، يوقظ مهرة استعداده، فقد صوّب جدول مهامه وجهز له كامل عدته، قصد الفوز بماراثون التجربة، ها هم يحلقون في المكان الثلجي – هكذا استشعره – يهزون بنيانهم الإلهي في الجري والنط والشقلبة، فيُساقط البرد عن أجسادهم خجلا.. فورة أرواحهم الحلوة تمنح انكماش وارتجافة المكان حيوية ودفئًا يجد ترجمته الآنية في العزف المتنوع لميلوديات الصورة، وفي إعادة صياغة وتركيب وتعقيد التبسيطات، وهبوب ملامح خطوط الفرضية، هاهم يلبسون حيادية الصالة حلة التمسرح، وتتشخصن بحضورهم بساطة ومألوفية الفراغ، ليعلن عن خبايا أسراره، وإمكاناته المجهولة، فينجزُ الواجب اليومي بأجنحة التزامهم، بمحبتهم، وتناغم انضباطهم، وبالإخلاص حدّ التفاني لمشروعهم المسرحي، ينجز بتواجدهم الملح الذي يشكل تناقضا صارخا مع كل ممكنات هذا الزمن الأزمة ومعضلاته الكثار، فمن معضلة في الاتصال، إلى معضلة في التحرك والتنقل والوصول، إلى معضلة في التمتع باستثمار أكبر مخزون للوقت، إلى معضلة القلق المحرق من استمرار التدريبات بعد الساعة الخامسة عصرا، إلى معضلة الأمان إلا أنهم في الضفة الألف من المشكلة يهمزون حصان الطاقة، فينسجون طرقا، ويبتكرون وسائل، وكأني بهم يحفرون أنفاقا كي يبلغوا بعضهم البعض، كي يتواصلوا، كي يتصلوا، ولكي يصلوا إلى موقع التدريبات لتحقيق فرض التجربة اليومية.

حضوري بينهم محض صدفة، تحقق إثر عرضهم الطيب على في أن أكمل تجسيد حياة (المعلم) إحدى شخصيات تجربتهم المسرحية (أعتذر أستاذي لم أقصد ذلك) والتي قُدمت للجمهور سابقا حلّت فكرة، ومن ثم أضحت – بعد أن استجبت لطلبهم – مهمة وواجبا والصدفة كما هو معلوم حاضرة التكرار في الحياة المسرحية عامة، وحياتنا المسرحية العراقية خاصة بها تذوقنا سكّر تورطنا اللذيذ بهذا الفن الأنيق، الآسر والجميل.. المسرح، وبها قدحت أولى شرارات انجذابنا صوب عوالمه الساحرة ولكن ليس بالضرورة أن تبتسم لنا عين الصدفة دائما، وتكون مجلبة لما نرتاح ونطمئن إلا أن هذه الصدفة ومن محاسنها أنها كانت كذلك فأقمار أُسرة التجربة كنت قد سعدتُ بإطلالتهم قبلا فمنهم من عمل معي في بعض تجاربي الإخراجية، ومنهم من درستّه في معهد الفنون الجميلة، ومنهم من جمعتني به – على مستوى التمثيل – تجربة مسرحية مميزة ما أقصده أن هناك تأسيسات صحية للفهم، توحدنا في النظر إلى القيمة المسرحية فنيا واجتماعيا، وتغازل طموحاتنا لارتياد الآفاق الأبعد على مستوى الحفر عميقا في أرض التجربة، وفي جدّية طروحاتها، وتحديثها وإشاعتها حضورا مدهشا بين الناس، والبحث في إمكانيات تدويلها لذلك لم يداخلني قطُ أيّ إحساس بالتردّد، بالغربة والتباعد، إنما وجدتُ نسيج نفسي يتعشق نسيجهم الأليف، أو أنهم بأثيرِ محبتهم أبرقوا لي هذا الإحساس المميّز، حتى صرتُ أرصد كل تفصيله تعكس لي حالة من السعادة والرضا في فضاء تدريباتهم اليومية، أتابع جديتهم، تعاونهم، صدهم للعديد من هجمات الإعاقة، بعض سهوهم البرىء، في هذا الجانب، أو ذاك المفصل، ومن ثم مبادرتهم الضوئية لإنجاز ما يجعل مناخ التجربة ساخنا وقلقا حتى شعرتُ بصوت مسئوليتي المسرحية يهمس لي، مسئوليتي الثقافية والوطنية، أنني لن أكون أمينا لقلمي وحيوية ضميري ما لم أصدّر لهذه الإشراقة المسرحية العراقية خارج محيطها، ليتعرف عليها الآخر، تلميذًا مسرحيا متلقيا، أو معنيا ومتابعا، وما أحوجنا في هذا الزمن الملتبس أن تأخذ العدوى الطيبة للعادات الحميدة طريقها ومداها إلى حقول تشكيلاتنا المسرحية، بعد أن أصاب جلّها الخمول والتشرذم والخراب، أستثنى من ذلك قلة من المسرحيين الأصلاء الذين عضّوا بنواجذهم الحادة على تعاليم الأساتذة، ودساتير ما تعلموا ودرسوا وخبروا، ممن تمسكوا معنا بحلقة هذا الالتزام، وقدموا على ذات الطريق تجارب مسرحية جديدة أسعدتنا في القيمة والتوجه والنتيجة، ولنا الحق أن نتحدث عنها بكامل الفخر والاعتزاز هو مفصل الرهان إذن، وامتحان قاس لترسانة التأسيس والمواصلة والثبات على القيم، يؤجّجه استعداد مخاطر لقفزة التحدي المصيرية، الساعة أشاركهم رحلة الصعوبة وهو يكابدون تفاصيل حدة المفارقة وبشكل يومي، فبدلا من أن يحتفظوا بجاهزية طاقاتهم لإشعال نار التجربة اليومية لأجل استحضار أفضل وأبعد معدلات الاجتهاد لغرض إكساء جسد الفكرة ثوبا مسرحيا استثنائيا، أراهم، ويا للمفارقة، وبسبب أزمة البنزين التي أثمرت جوعا غريبا وتكدسًا عجيبا للحافلات يسوّر موقع تدريباتهم الذي يحاور نقطة رئيسة لتوزيع الوقود، وخروقات هائلة لنظام المرور، يتلفون أزهار طاقاتهم، وينزفون عناء مهلكا فقط لكي ينجحوا بالزوغان والمرور إلى حيث صالة التدريب، وأتابعهم، الآن يهتف بهم صوت قائدهم ومعلمهم، يعلن بدء عمليات التجربة اليومية، يستجيبون لهتافة فعلا متنوع التجلّيات يقلقون به مكونات ومفردات الفضاء البسيط الذي يشغلون، ويدفعونه لأن يكون بإرادتهم فضاء ممسرحا تتجاذب فيه معاني الصوت والفكرة والإشارة والحركة والتكوين يستجيبون صورًا للجدية وطرقًا مثابرًا على معدم المحاولة يستجيبون مشاكسة لهذا الزمن المائل، يعاركونه يعاندون اللاشىء، اللامتوفر، اللاموجود، اللايمكن، يعاندون العائق، يشاكسون صفر الدعم، صفر التشجيع، صفر الترويج والإعلان وحتى أخيرا صفر الاحتفاء بمنجزهم الذي تحقق في الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2004 حين حصدوا جائزة أفضل عرض جماعي متكامل لتجربتهم المسرحية (أعتذر أستاذي لم أقصد ذلك) تأليف د. عواطف نعيم، وإخراج د. هيثم عبد الرزاق، أقول صفر الاحتفاء، باستثناء حفل التكريم البهي الذي أقامه – مشكورا – الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين – بغداد، وفرح عدد من الخيريين، مسرحيين ومثقفين، وجمهورا ممن صفق لفوزهم واستبشر وأثنى وعندما أدون فرحي بهذه المجموعة المجتهدة، أعضاء الأسرة الصغيرة عددا والكبيرة معنى، أسرة (ورشة فضاء التمرين المستمر) – علما أنني في الغالب لا أجد الوقت الكافي للكتابة عن تجارب الآخرين بسبب انشغالي الدائم بتجربتي المسرحية – فإن هذا الفرح لا يتأتى من باب كونهم الوحيدين الذين يتحركون، ويجتهدون في فضاء المشهد المسرحي العراقي، لا أبدا، إنما هناك تكوينات مسرحية أخرى تعمل بذات الإصرار والنبل والمسئولية، ولا يعيبها أنها قليلة هي قليلة، نعم، وتميمتها الدالة عليها أنها قليلة، وأهميتها في هذا الزمن تكمن في أنها قليلة، لكن وكما أسلفت هي الفرصة وحدها من أطلقت قلمي بالحديث عن أعضاء الورشة، فرصة وجودي بينهم فرصة فرحي الغامر وأنا أكحل ناظري بهمة وحماس هذه الباقة الطيبة من شباب المسرح العراقي التي تعد – إن سارت على هذا النهج – بكل ما هو راق سيرة ونتاجا هم يذكرونني بوردة البداية، باهتزازاتها المقدسة، بذاك التردّد البرىء، وتلك الارتجافات البكر، بذاك الجري المصرّ، والعناد المؤمن، بذاك التجوال الطويل اللا يُمل في شوارع بغداد وعناوين تجمعاتها المسرحية بحثا عن لُقي وطلاسم المسرح، دون شكوى أو تعلّل يا الله صار لي ماضي، وطفق يستدرجني مطالبا التصريح عما خط في سفر صفحاته، وأنا الذي ما تعودتُ أبدا النظر إلى الخلف، بل جريا موصولا، وتحملا صلبا باتجاه شعل المستقبل المنادية، لكن سعادتي الآن تدك الأرض طربا حين أراني: عنادي، شقاوتي البانية، جلَدي، حُلمي، جنوني المنفلت، عاشقا لفن المسرح، عراكي، خصوماتي، إيماني، ثبات غصني، حين أرى ذلك، أو بعض ذلك مجسدا في توصلات: سنان العزاوي، مخلد راسم، فرح طه، أزل يحيى، وحسن خيون حين أرى هذه الوجوه الواعدة تضرب قدمها الواثقة جهة المسرح الذي نريد، وبرعاية مسئولة من نجمة المسرح العراقي، المتشبثة بساريته مهما تضاربت الأهواء وجنحت موازين القيم، الأستاذة إقبال نعيم، ومن معلمهم المثابرِ والمجتهد الفنان د. هيثم عبد الرازق، الذي يحَارُ لمن يعطي هدوءه الساعة هو يلهث بين أن يؤمّن مطاليب جولة التدريب وطقوسها الحبيبة، بين أن يتابع تطوراتها وأزاهير نموها، وبين أن يركض مسرعا ليؤمن عددا من لترات البنزين لسيارته الخاصة، كي يقل بعض أفراد ورشته إلى منازلهم حال انتهاء وقت التجربة اليومية أو أن يصمت ويداري غضبه بابتسامة مخطوفة يشارك بها محنة جماعته الخيرة بسبب المزاح الثقيل للتيار الكهربائي، الذي بات انقطاعه نغمة نشاز يومية تعزف على مدار الساعة – عليهم أن يتجرعوا حنظلها مرغمين، أينما كانوا، وفي أي وقت – مما يسبب برودة لايمكن احتمالها في الفسحة التي يتدربون فيها، وعتمة حالكة تحاصر انطلاق ضوء الروح، عتمة تشد أذرعها السوداء مع أذرع أخرى سيئة القصد والنوايا، تكرس جرثومة الإعاقة والتأخير واللغط والحسد، وتطش بين جريهم المبارك بذور المشكلة لكنهم وبأصالة جذرهم يعاندون سيدة هذا الزمن، ذات السدّة الرفيعة، والمقام العالي المبجلة (المشكلة) هم يتحركون في خصوبة المشكلة، هذه التي وبفضل، وبدعم من بعض عاطلي الحركة والضمير نجحت في أن تكون الآن حاضرة بامتياز كبير في جميع معامل الإبداع العراقي، وتتجول طليقة في فضاءات بغداد أمام المرائي والمسامع، تقتحم عليهم قاعة المحاضرات في الكلية، في الشارع، في البيت، في الأسرة تندسّ في تلافيف الأغطية، بين طيات الملابس تثقب قشرة الروح، وتفسد خمرة المزاج إلا أنهم يقابلون حضورها الثقيل هذا، تكشيرتها المميتة في أن يعبّوا شربة أخرى من كأس إصرارهم، وإضافة وقت آخر يزيدون فيه حصة ساعات التدريب، غير آبهين بمريدي المشكلة، وبما تهندسه خميرة حقدها، وما يبثه شياطينها الصفر، إنما يمدون ألسنتهم ضحكا وسخرية، ويستمرون بتحليقهم الحالم صوب الكشوفات المغرية للتجارب اليومية، لا تلوي عريكتهم حرارة الصيف اللاهب، لا ولا تمادي الشتاء حد تجمّد الأطراف، ولا إلباس رأس الكهرباء طاقية الإخفاء، ولا اغتيال البنزين وتوزيع دمه بين القبائل، ولا حتى إشكالية الحضور وخطورة التنقل بسبب هبوط معدلات الأمن إلى مستويات جد مقلقة لأنهم ثبتوا مقياس خيارهم في ضفة ثالثة: إرادة لا تضعف تهديم صنم التبريرات استثمار أي هامش للوقت حيوية الضمير وصفاء الروح والانتماء الكلي للفرح، وتقديم أقصى فروض الشكر لربّة الإلهام لما يتوصلون إليه لحظة التدريب المسرحي اليومي، ولحظة العرض لحظة انفلاق حبّة الحياة.



العرض العراقى حصان الدم

ما أجوحنا للعدوى الطيبة لتصل إلى حقول مشكلاتنا المسرحية

عزيز خيون

محترف بغداد المسرحي

• المسرح يدين بالفضل فى وجوده ومعناه وشرعيته لتلك الخصائص التى يعتبر احترام ما لا يمكن فهمه من أهم ملامحها.

عن المهرجانات وعن النساء وذكورتهن

كالعادة العتيدة فى ثقافتنا المزدهرة بمهرجاناتها واحتفالياتها ومؤتمراتها لا يكون الحصاد إلا وفقا للقاعدة الشكسبيرية العظيمة: «ضجة ولا طحين».
دورتان للمخرجة المسرحية ويؤسفنى القول إن جهدا كبيرا يضيع لأن أحدهم - أو إحداهن طالما نتكلم عن المرأة - لم يكن جادا أبدا فيما يفعل، ويؤسفنى أكثر أن أقول إنه ما من أحد سوف يأخذ عمله مأخذ الجد أبدا طالما لا تدور الرحى إلا فى الموسم المهرجانى وطالما تتعامل وزارة الثقافة مع الثقافة باعتبارها ليست أكثر من وسيلة لإلهاء المثقفين وشغلهم عن مغادرة حلبات السباق أو مراهنات المهرجانات التى يخرج فيها الجميع خاسرين، طالما لا يحدث اشتباك حقيقى مع الواقع الذى لا يسعدنى القول إنه أكثر خسرانا.
على مسئوليتى الشخصية أقول إن معظم من خاضوا فى مسألة المسرح النسوى يجهلون ما يتحدثون عنه، بل إن النساء اللاتى تحدثن عنه كن أكثر ذكورية من الرجال أنفسهم، لقد تبرأت المتحدثات والمخرجات والكاتبات من المسرح النسوى تبرؤهن من حيضهن. لقد قرأت ما قرأته وشاهدت ما شاهدته من عروض وحضرت ما حضرت من ندوات وتابعت ما تابعت من تحقيقات صحفية (نشر بعضها ها هنا) وفى كل لحظة كنت أتخبط فى خواء وجهل. والمؤلم أكثر أن أكثر من واحدة - واحدة ست يعنى - حتى ممن شاركن فى المهرجان وسعين للاشتراك به أعلن أن ما من شىء يمكن أن نسميه مسرحا نسويا. وأنا أقدر ضحالتهن التى جعلتهن ينكرن النسوية كأنها إتهام يلقيه الرجال فى وجوههن ليبقيهن فى منازلهن.
ولهؤلاء جميعهم أقول - بلا أسف - إن المسرح النسوى ليس ما تتكلمون عنه أبدا، فليس هو المسرح الذى تكتبه وتخرجه وتصممه وتمثله نساء، وإن كان ما من شىء يمنع ذلك. كما أنه - أى المسرح النسوى - ليس المسرح الذى - يا عينى كما قالت عضهن - يعالج قضايا المرأة كالحيض والحمل والإجهاض والعمل والزواج والطلاق فحسب، وإن كان - أيضا ما من شىء يمنع ذلك.
إن المسرح النسوى الذى تحدث عنه هؤلاء وهؤلاء - والذى تبرأوا/تبرأن منه - أقولها ببساطة هم/هن لا يعرفون/يعرفن شيئا عنه، ولم يكلفوا/يكلفن خاطرهم/خاطرهن لمعرفته. ولكنى لا ألوم أحداً فإن ثقافة المهرجانات لا تفعل أكثر من ذلك، مهرجانات المسرح كأى من مهرجانات الثقافة فى بلدنا لا تفضل أياً من الدورات الرمضانية، بل ودورات المدارس التى كنا نشترك فيها فحسب لأنها كانت تخلصنا من بعض الحصص المملة والكئيبة، حتى ولو كسرت لنا ذراع بينما نجتهد فى حركة لم نتدرب عليها، فإن احتمالات أن تكسر ساقنا تعادل احتمالات أن نفوز بالمركز الأول!
المسرح النسوى - الذى خاضت فيه مخرجات ومؤلفات وباحثات - ليس تأنيثا للبطل، فليس هو المسرح الذى تحل فيه المرأة محل الرجل للتحدث عن حيضها، كما أنه - أى المسرح النسوى- ليس أيضا مسرحا يخلو من حضور الرجل كما نفهمه ويفهمه الكثيرون، فالرجل حاضر دوما حضور المرأة نفسها، مثلما أن المرأة حاضرة فى المسرح الذكورى/التقليدى دوما حضور الرجل نفسه.
إن المسرح النسوى ليس أكثر من المسرح الذى كتب بوعى النوع، مثلما كتب مسرح الواقعية الجديدة (مسرح حوض المطبخ الإنجليزى كمثال أو مسرح الغضب) بوعى الطبقة. بمعنى أن المسرح النسوى هو المسرح الذى كتب وفى وعى صناعه أن النوع يحدد الأدوار الاجتماعية فى مجتمعاتهم وأن تصنيف أو تقسيم العمل فى المجتمع يقوم على فروقات النوع بين ذكر وأنثى مثلما كتب مسرح الغضب بوعى أن الأدوار الاجتماعية أيضا تحدد وفقا لفروقات الطبقة الاجتماعية بين غنى وفقير ونبيل ووضيع، ومثلما كتب المسرح الأسود بوعى أن الأدوار الاجتماعية تحدد تبعا لدرجات لون البشرة بين أبيض وأسود وأصفر بل وأبيض داكن وأسود فاتح أيضا. المسرح النسوى إذن يقدم رؤية تاريخية مغايرة للرؤية التاريخية التى قدمت فى المسرح التقليدى عبر الذكر (سواء كان ذكرا فعلا أم أنثى) وهى رؤية تاريخية تؤكد على أن دور المرأة الاجتماعى يحدده



عرض «كلام فى سرى»

معظم من خاضوا فى مسألة المسرح النسوى يجهلون ما يتحدثون عنه



جنسها، وليس كفاءتها أو مواهبها.
المسرح النسوى إذن لا يمكن قراءته كحركة خارج دوائر التاريخ وسياقاته، كبدعة ابتدعها البعض ليفصلوا بين الرجل والمرأة مثلما عبَّرت/عبّر البعض فى حوارات مصاحبة للمهرجان، ولكن للمسرح النسوى فى الغرب سياق تاريخى رائع، مسار تاريخى لا يمكن قراءته إلا فى ضوء قراءة الحركة النسوية ككل فى علاقتها باليسار مثلا، فقد انتقلت الكاتبات النسويات بداية من سيمون دى بوفوار وحتى كيت ميليت وميشيل باريت بين فصائل اليسار جميعها، حتى باتت هناك نظرة - لا أقول نظرية؛ فهن يرفضن ذلك - نظرة سياسية نسوية. لقد كان شعار النسويين جميعا: "إن كل ما هو شخصى له صفة سياسية" وهو يعنى أن هناك فرقا بين أن تكون ذكرا وأن تكون ذكوريا كما أن هناك فرقا بين أن تكون أنثى أو أن تكون أنثويا، وهو ما يماثل الفرق الذى وضعته النسوية كحركة فكرية بين الجنس وبين الهوية الجنسية، فأن يسجل فى بطاقتك أنك رجل فهذا ليس معناه أبدا أن تكون رجلا، الجنس أمر بيولوجى بحت أما الهوية الجنسية فهى عملية ثقافية، وثقافية هنا تعنى: سياسية، وسياسية تعنى أنها خاضعة لعلاقات القوة فى المجتمع. ولا يخفى على أحد - بل يخفى - كيف أن مثل هذه الأفكار تشتبك اشتباكا كبيرا مع كتابات التفكيك وخصوصا لدى ميشيل فوكو.
وليس أبلغ من عبارة مارشا نورمان (الكاتبة الأمريكية النسوية) إن ممارسة الحب فى الحدائق العامة: سياسة. أو بمعنى أكثر دقة: أيديولوجيا.
كذلك لا يمكن قراءة النسوية بعيدا عن مظاهرات الطلبة فى عام 1968 تجاه النظام البرجوازى الأبوى، التى رغبت أكثر ما رغبت فى هدم مرتكزات الثقافة الأبوية النخبوية الحداثية وتفتيت مراكزها الثابتة من أجل تفعيل الهوامش والمهمشين. ولذلك فقد تضامنت النسوية مع حركات مناهضة التمييز العنصرى وقضايا الفقر فى بريطانيا وأمريكا. لقد كان الثالوث المهمش: الفقراء، السود، النساء، ثالوثاً يبحث عن مكان تحت الشمس.
ومن جهة ثانية فإن النسوية - جماليا - قد تحققت فى طريقة عمل تخالف الجمالية الذكورية التقليدية التى كانت ترتكز على النص المكتوب مسبقا والتى يمتلك المؤلف حقيقته ومعانيه وينوب عن الجميع فى تفسيره. ولذا عمدت النسوية - جماليا - خصوصا فى المسرح - إلى الكتابة التشاركية الجماعية وفق مفهوم الورشة. وهو اختيار يتعلق بالإيمان بأن ما من صوت يجب أن يبتلع جميع الأصوات، وما من خطاب يمكن استبداله بخطاب آخر.
والسؤال الملح - بالنسبة لى على الأقل - هل يمكن أن يوجد لدينا مسرح نسوى؟ ويمكننى القول - مطمئنا جدا - إنه لن يكون لدينا مسرح نسوى ولا حركة نسوية (هناك فرق بين حركة نسائية وحركة نسوية لمن لا يعرف) وذلك لأسباب كان من الممكن ترجمتها إلى صورة فوتوغرافية فى حفل ختام المهرجان. لقد كان يمكن ملاحظة أن أكثر الفائزات بجوائز المهرجان لحظة تجمعهن على خشبة المسرح من المحجبات، ليست بداية ضد الحجاب كزى دينى، ولكن ما ألمح إليه كيف لبنات أو نساء يخضعن كلية لنسق قيمى تقليدى - لما لا نقولها أبوى وذكرى - أن ينتجن مسرحا نسويا أى مسرحا حرا. إن ما فعلته إحداهن من خلع حجابها وإلقائه على الأرض - تمردا - فى حركة استعراضية - كشخصية درامية - بينما حجابها - كامرأة حقيقية - لا يزال فوق رأسها، أكبر دليل على التناقض الذى أصبح السمة اللصيقة لثقافتنا، ثقافة المهرجانات أعنى.
فى النهاية أقول إنه فى العصور القديمة كانت السلطات - حماية لمواطنيها - تقوم بعزل المرضى العقليين، مرضى الجزام، المجرمين عتيدى الإجرام، وكان مواطنوها يشعرون بكثير من الامتنان لسلطتهم الرشيدة التى لولاها لاختلط الحابل بالنابل. وبقى للسلطة الرشيدة تصنيف مواطنيها إلى فريقين: مرضى ومجانين ومجرمين، وأصحاء وعقلاء وأسوياء. وكان ذلك يشعر المواطنين بالامتنان أيضا لأن أحدهم تحمل عبء أن يقوم بمثل هذا التصنيف. ولأن الجميع - مواطن ومخبر وحرامى - كانوا سعداء، فقد منحت هذه السعادة السلطة الوقت الكافى لتأسيس العالم نيابة عن مواطنيها، والعالم يتأسس من ثنائيات حدية، إما مع أو ضد. إما أنك مع القطاع العريض من المواطنين السعداء فأنت مواطن صالح ومعافى وعاقل، وإما أنك النغم النشاذ الذى يجب بتره. ولأن الجميع سعداء فعلى السلطة - حارس النظام - تولى بتره. ولأن السلطة كانت تبدى رحموتها أحيانا فكانت تكتفى بعزله بدلا من بتره. ولا يبدو لى أن ثمة رحموت أبدا فى عزل الثقافة والمثقفين والفن والفنانين كمرضى الجزام. الفن الذى لا يشتبك مع العالم لا يطبب ألما، لا يفتأ دملا، لا يطعم فما، لا ينبت زرعا.
وأخيرا، سوف أحتفظ بملفات المهرجان للدورة التالية وكلى ثقة فى أنهم/أنهن سوف يقولون/يقلن الكلام نفسه، وسوف ينكرون/ينكرن المسرح النسوى إنكارهم/إنكارهن لعربة المترو المخصصة للنساء التى تعزل النساء عن الرجال (!!)

حاتم حافظ

منعا للإحراج..

بعد أن نشرت"مسرحنا"مقالتى بعنوان"مسرح الجرن والأزمنة المستعادة"، فى عددها التاسع عشر، توقعت أن تثير ردود أفعال عديدة سواء أكانت متوافقة أو متعارضة، ولكن طال الانتظار ولم أجد من الأصداء إلا الهمس أو النوايا بالتعليق أو التعقيب المنشور، وظل كل ذلك مؤجلا إلى ما شاء الله، رغم أننى تعرضت لمشروع يلقى ظله على عشر سنوات قادمة، إن لم يكن أكثر، ويتكلف تنفيذه ملايين مؤلفة، ولكن يبدو أن أحدا لم يعد يبالى لا بالمستقبل ولا بالملايين التى تتبدد من الثروة القومية، أو تنهب، مادام الغالب"شطارة البحث عن النصيب".
غير أن الأستاذ "أحمد إسماعيل" الذى حاز براءة اختراع المشروع تمخض- بعد صمته الطويل- وهز قلمه فى العدد الثانى والعشرين، ليتصيد من المقالة، بشكل لا يخلو من تهكم- إن لم يكن هو التهكم عينه- كلمة "بلغنى"، معتبرا أنها تكشف لا عن منهج جديد فى النقد فقط، بل وعن نظرية، يستهول- ويا للغيرة على الحياة النقدية العفيفة!!- أن يفتئت بهما أستاذ متخصص على مشروعه، ويقدمه مبتسرا إلى المسرحيين فى مصر والوطن العربى. وربما ظن أنه تحين نقطة ضعف فى المقال ينفذ منها إلى مقتلى، وفرجة الخلق قهقهة على الناقد الأبله والمخرج السابق، الذى سمح له الزمن الردىء بأن "يتأستذ" على عباد الله فى الأكاديمية، وليس فى جعبته غير منهج "بلغنى"!!. ولعله يعلم - وإن كنت أشك الآن - أن هذه الكلمة لا يمكن أن تعبر عن منهج، ولا عن نظرية نقدية أو اتجاه فى البحث العلمى، ولكنها تعبر فى كل الأحوال عن أداة مشروعة فى استقاء الآراء والمعلومات واستيفائها من مصادرها الحية، وتسمى على مستوى البحث ب"المقابلة الشخصية"، وفى الصحافة تسمى بالمصدر الذى يتعين أن يحتفظ الصحفى بسريته، ما لم يأذن المصدر نفسه بالتنويه إليه.
ولكن يبدو أن صديقنا الشاطر"أحمد إسماعيل"الذى يصر على قطع شعرة معاوية بيننا، لا يجيد فن التهكم ولا شأن له بالمناهج النقدية قديمها وحديثها- وهذا ليس عيبا نأخذه به- وحسبه من زاد المعرفة والخبرة أن ينشر قلاعه- بعد أن طلق فن الإخراج المسرحى بالثلاثة واستراح منه ومن أعبائه وتبعاته - فى بحار التنمية الثقافية للريف، ويخطط فى دأب لنهضة ريفنا المسكين. وحسبه ثانية أن يكون طويل الباع فى فن ترتيب الأوراق، وخلطها كيفما يشاء، وإخفاء ما يريد منها فى أكمام القمصان والجلابيب، فيدهش من يشاهده ويستمع إليه، فى براعة القلة النادرة من البشر التى تتبوأ منصاتها الصغيرة فى الموالد الشعبية، وليس بين يدى كل منهم غير ورقات ثلاثة، ولكنه قادر- بعون الله - أن يوهم الشهود بأنها مئات الأوراق، ويفوق "أحمد" - فى الحقيقة - أولئك جميعا إذ لا يملك إلا ورقة واحدة هى تجربته المجيدة فى بلدته"شبرا بخوم".وحسبه ثالثا أن امتلك أذن من صدقوه، وصوّر لهم نقض مشروعه التنموى الذى زفته جريدة"مسرحنا"من أدراج مسئولى الهيئة العامة لقصور الثقافة بوصفه"مسرح الجرن"، لا يعدو أن يكون تصفية لخلافات شخصية معه، ومؤامرة حيكت بليل أسود فى جلسات النميمة - والعياذ بالله - على الوطن المفدى، باعتبار أن إشهار سيف الاتهام يكفى ليولى الأذهان بعيدا عن المشروع، أو تأمل محاسنه.فهنيئا له ما استحلبه من ضرع المقال، رغم أن المثقفين الأوغاد يعتبرونه تأويلا مفرطا أو بقشيشا على النص من الجيوب الخاوية!!.
وقد ضن"الشاطر أحمد"على قرائه بأى تصحيح لما صوره لهم بوصفه معلومات مغلوطة، رغم أننى كتبت وأكتب وبين يدى أوراق المشروع التى مهرها بتوقيعه وبتاريخ أول ديسمبر 2005 أى بعد أقل من ثلاثة شهور من حريق بنى سويف المؤسف، الذى أدى إلى استبدال قيادة هيئة قصور الثقافة، ولكن بعد ما جرى من مياه فى النهر خلال الدورة الثانية للمؤتمر العلمى للمسرح المصرى فى الأقاليم، أعتذر لقراء "مسرحنا" عن الاستمرار فى نقد المشروع على صفحاتها، منعا لأى إحراج لرئيس تحريرها أو لقيادة الهيئة التى تصدرها.

د. سيد الإمام

• المؤلف المسرحى صلاح الحلبى فى انتظار بدء تقديم عرضه الجديد «المكتشفون» للمخرج يوسف أبو زيد من إنتاج المسرح القومى للأطفال.

• إن لحظة الموت فى المسرح هى تجربة جماعية للألم والحزن والشك، لحظة المشاركة والتجربة تلك وما تحويه من مشاركة فى شعور فردى بالخوف، تفتت الخشية من الموت وتتيح لليوتوبيا فرصة الإشراق فى صورة حياة تحررت من أسر الموت.



المسرح المصرى كيف ازدهر و متى سقط

إن كل نهضة مسرحية تقوم حين تقف أمة على مفترق طرق تحتشد قواها، وهى تتساءل: أين الطريق؟، وليس السؤال مطروحًا على فنانى المسرح وحدهم – بطبيعة الحال – لكن المسرح هو الفن الأكثر قدرة على إعادة صياغة الأسئلة، وطرحها، وتقديم إجابات لها، كل حسب موقعه، وحسب ما يتوفر له من معطيات.

وهو – كذلك – الفن الجماعى المركب، الذى لا بد له من جماعة متآلفة من فنانين وفنيين؛ حتى يكتسب حياته فوق الخشبة؛ فالمسرح الإغريقى العظيم قام حين انتصر الأثينيون على الفرس، وأدى الانتصار إلى تغير التكوين الطبقى فى أثينا، وظهر شكسبير، وماريو، وبن جونسون، حين انتصر البريطانيون على "الأرمادا" الذى لا يقهر، وانفسحت الآفاق أمام أحلام الإمبراطورية بغير حدود، والمرحلة التى أنجبت كورنى، وموليير، وراسين، هى التى شهدت عصر السيادة الفرنسية على أوربا، وظهر سينج وييتس وأوكيزى؛ حين ارتبطت الحركة الثقافية بالرغبة العارمة فى تحرير أيرلندا من أغلال بريطانيا..

وفى مصر كانت أولى الفرق التى بادرت بمحاولة البحث عن شىء مختلف عما هو سائد من حيث الأفكار التى يصدر عنها، وأسلوب أدائها؛ فى فرقة "المسرح الحر" والتى تكونت عام 1952 وكونها عدد من خريجى المعهد، ولم تكن الفرقة القومية قادرة على استيعابهم؛ خاصة وقد تمزقت أجنحة متعددة، واستعرت الصراعات بين القدامى بعضهم وبعض، وبينهم جميعًا وبين الجدد.

ففى هذا الكتاب "ازدهار وسقوط المسرح المصرى" يؤرخ الناقد الكبير فاروق عبد القادر للمسرح العربى عامة، والمصرى بصفة خاصة فيقول: إنه ليس من المؤمنين بأن العرب قد عرفوا المسرح قديمًا، ولا بجدوى التنقيب فى كتب التراث لتصيد العناصر المسرحية التى تناثرت هنا وهناك، كما يرى أن فى مقامات الحريرى وبديع الزمان بعض العناصر المسرحية التى أجهضها الواقع –الذى يحرّم التمثيل تحريمًا تامًا – فقنع أصحابها بأن يجعلوها على الورق، تاركين للراوى أو للخيال أن يقوم بدور الممثل، وأنه كان من نصيب ابن دانيال – حكيم العيون المصرى المقيم إلى جوار بوابة الفتوح –أن ينقل المقامة خطوة نحو المسرح، فاستبدل بالراوى الفرد ظل الشخصيات المجسدة على ستارة مضيئة، وأصبح الراوى رئيس فرقة مسرحية، والجمهور المتخيل جمهورًا حقيقيًا، لا بد من الدخول معه فى علاقة مباشرة، فعلى إقباله يتوقف نجاح الفرقة وحظها من الكسب.

وكانت الخطوة المنطقية التالية هى الانتقال من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل البشرى، غير أن حاجز التحريم كان لا يزال قائمًا صلبًا، فضاعت فرصة أن يقوم مسرح عربى فى العصور الوسطى، وترك اتجاه خياله فى أثرين؛ الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى المدينة والريف، ثم فن الأراجوز الذى قام بدوره حين انحسر خيال الظل، ساخرًا، ذا لسان لاذع، وصوت له ضجيج، طيب القلب محب للمسرح، ما أسرع أن تمتد يده إلى عصاه إن حيَّره الأمر.

هكذا تتحدد بداية المسرح العربى بهذا الشكل الذى عرفوه بين ما عرفوا من فنون أوربا وعلومها مع بداية صدمة اليقظة فى أوائل القرن التاسع عشر.

كما يؤكد المؤلف على أنه لا نستطيع أن نتحدث عن مسرح عربى قبل مارون النقاش فى بيروت فى 1847 ثم أبو خليل القبانى فى دمشق فى 1865 وأخيرًا يعقوب صنوع فى القاهرة فى 1870 مشيرًا إلى عدم جدوى الإفاضة فى حظ أعمال هؤلاء الرواد وجدارتها فى أن توصف بأنها مسرحيات، وأنه عند الحديث عن المصدر الذى استقى منه هؤلاء أعمالهم، يسقط على الفور ظل موليير، كما أن النقاش لا يخفى أنه أخذ بعض معانى المسرحية من الروايات "الإفرنجية"، وأنه لم يعوّل على فصاحة الألفاظ العربية، ويرى الكاتب أن النقاش لم يأخذ بعض المعانى فقط، بل أخذ شخصيات ومشاهد بأكملها، وصنوع كان يرى نفسه "موليير مصر" ويسعد كثيرًا بهذا اللقب، وقبل أن ينتهى القرن التاسع عشر بادر عثمان جلال بترجمة أهم أعمال موليير إلى مسرحيات زجلية.

لقد فرض موليير ظله على المسرح العربى الوليد، ربما كان السبب أن موليير ناقد لاذع لمجتمعه ولأنماط البشر من حوله، فوجد فيه هؤلاء الرواد معبرًا عن رغباتهم فى نقد مجتمعاتهم.

بعد هؤلاء الثلاثة؛ ظل المسرح العربى يسير فى دربهم، فيقدم المسرحية المقتبسة عن أصل معروف أو غير معروف، ويقدم المسرحية الغنائية التى تتخللها مقطوعات منظومة يؤديها أفراد أو جماعات، وذلك فى أسلوب تثقله البلاغة التقليدية والزخارف اللفظية، وتتخلله الخطب والمواعظ والحث على مكارم الأخلاق، لكنه استطاع أن يقيم له مراكز ثابتة أو شبه ثابتة فى العواصم الثلاث الرئيسية – القاهرة، بيروت، دمشق – وتدريجيًا راحت تيارات هذا المسرح تتجه نحو التركيز فى القاهرة.

وعلى وجه العموم، فقد ظل هذا المسرح بعيدًا عن اهتمامات جماهير المصريين، والتعبير عن احتياجاتهم، ورغم أننا نجد فى صحف العقدين الأول والثانى من القرن العشرين إشارات عابرة إلى مسرحيات تتدخل السلطات لإيقافها فإن التيار الرئيسى كان هدفه تسرية فئات المتمصرين –الأتراك بوجه خاص – ومناقشة القضايا التى تعنيها، وجمهوره الأساس هذه الفئات نفسها؛ بالإضافة لقطاع صغير من الطبقة العليا فى المجتمع المصرى: مُلاَّكًا وتجارًا وعاملين بالإدارة، لهذا لم يلعب المسرح المصرى دورًا فى تهيئة مناخ انتفاضة 1919 أو مواكبتها إن هى إلا بعض أعمال قدمت فى أعقابها، وأسهم وجود فنان الشعب "سيد درويش" فى إعطائها كثيرًا من قيمتها وقدرتها على التعبير والبقاء، أما مجمل ما كان يقدمه المسرح فاقتباسات عن كُتاب معروفين أو غير معروفين، وغنائيات تتخذ مادتها من موضوعات بعيدة كل البعد عن الواقع، وهزليات لا تهدف إلا للإضحاك وحده، وميلودرامات الفواجع المأخوذة بدورها عن أعمال معروفة أو لمؤلفى المسرح التجارى فى فرنسا على وجه الخصوص.

فى هذه الفترة نفسها بدأ – على استحياء – ظهور النص المسرحى الذى يتخذ مادته من الواقع، أيًا ما كانت الشريحة التى يختارها من هذا الواقع.

ولعل العمل الأول الذى يستحق الإشارة فى هذا السبيل هو مسرحية فرح أنطون "مصر الجديدة ومصر القديمة"؛ وفيها يعرض ما تحمله ريح الغرب من فساد وانحلال، وضرورة أن يتسلح الشرق لمواجهتها بالعلم والمعرفة والأخلاق القويمة، وكانت أول مسرحية تتخذ مادتها من شخصيات الواقع وأحداثه؛ رغم أنها لم تخل من الخطابة وتسلل المؤلف وراء شخوصه للوعظ والإرشاد، وتبعه عباس علام ومحمود تيمور؛ الذى كان من أهمهم جميعًا، والذى كان مخلصًا لانتمائه الطبقى واقتناعه الفكرى بأن المسرح ليس سوى تسرية النخبة.

كما نلحظ فى هذه الفترة كذلك ميلاً إلى كتابة المسرحية التاريخية، واهتمامًا متزايدًا بها. تلك كانت الملامح العامة حتى بداية الثلاثينيات، وبعد أن يوضح الناقد فاروق عبد القادر الملامح العامة للمسرح حتى بداية الثلاثينيات، ويقف عند كل من على الكسار والريحانى ويوسف وهبى؛ موضحًا أهم السمات المميزة لمسرح كل منهم، ومتتبعًا الحركة المسرحية وسماتها حتى نعمان عاشور ولطفى الخولى...إلخ، موضحًا أن المسرح المصرى الجديد – آنئذ – كان ثمرة طبيعية للمجتمع الجديد الذى أسقط الملكية وطرد الاستعمار، وقضى على الرأسمالية وضرب قواعد الإقطاع، وبدأ فى إقامة سلطة البرجوازية الوطنية المتوجهة نحو جماهير الشعب، كما يوضح الكاتب فى الفصل الثالث من الكتاب عوامل سقوط المسرح المصرى والعثرات التى اعترضت طريق مسيرته.

هو كتاب مهم يعد مرجعًا فى تاريخ المسرح المصرى، كما أن القضايا والآراء التى طرحها المؤلف فيه ما زالت مثار خلاف بين النقاد حتى الآن والمشتغلين على المسرح المصرى.



الكتاب: ازدهار وسقوط المسرح المصرى
المؤلف: فاروق عبد القادر
الناشر: كراسات الفكر المعاصر



عمرو عبد الهادى

سعيد حجاج يدق ناقوس الخطر وينازل الصهاينة فى تل الضبعة

شاهد سعيد حجاج فيلمًا، وقرأ تحقيقًا صحفيًا، فكتب مسرحية "التميمة والجسد" التى أصدرها مؤخرًا ضمن سلسلة نصوص مسرحية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

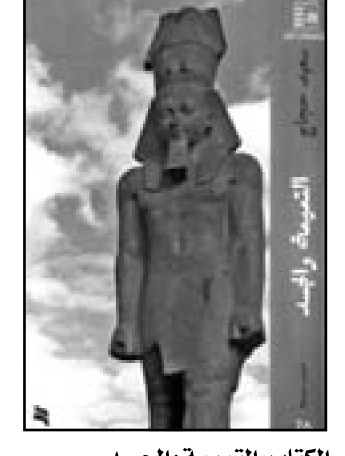
أمَّا الفيلم فهو "قصة يوسف" من تأليف وإخراج اليهودى الصهيونى ديفيد رول، والذى يحاول من خلال فيلمه إثبات ملكية اليهود لقرية قمطير أو "تل الضبعة" إحدى قرى محافظة الشرقية، مدعيًا أنها الأرض التى ورثها فرعون مصر لسيدنا يوسف وأخوته..

وقد استخدم حجاج اسم المخرج نفسه "ديفيد" فى مسرحيته، فنراه فى المشهد الأول يتلقى دعاواه من كاهنه اليهودى: فأسكن يوسف أباه وأخوته وأعطاهم ملكًا فى أرض مصر، فى أفضل الأرض أرض رعمسيس كما أمر فرعون ، هذا يا ولدى ما جاء فى كتابنا المقدس وها هم قد أخذوا أرضنا الآن ولم يعد لنا شىء، وأخرجونا أمعاؤنا خاوية. وها أنت تعود لترى ما فعل المصريون بالأرض، لتأخذ ميراثنا الذى نهبوه عنوة وغدرًا، أرض جاسان التى تفيض بالخير والنماء والبركة والذى هو فى الأصل كان لنا.

أمَّا التحقيق الذى قرأه حجاج فقد نشرته مجلة الأهرام العربى عن محاولات بعض اليهود والأجانب التنقيب فى آثار "تل الضبعة".. فكان لا بد إذن من دق ناقوس الخطر.. وهو ما قام به حجاج فى مسرحيته ليكشف عن المخططات الصهيونية وأساليبها المنحطة فى الالتفاف حول الحقائق التاريخية، وتسويق الأوهام الباطلة عن تاريخ الشعب اليهودى وحقوقه المزعومة.

جاء ديفيد إلى مصر مدفوعًا من كهنة إسرائيل إذن ليبدأ عملية الحفر والبحث والتنقيب مُستغلاً السذج والبسطاء الذين أغراهم بالأموال والجنس والحشيش والخمر، غير أنه يصطدم بهاشم خريج الآثار الذى يقف له بالمرصاد، ومعه الشباب المصرى الواعى الذى يدفع فى النهاية روحه لإنقاذ تراثه وحضارته. فى مقدمته للمسرحية يقول د. محمد عبد الله حسين "يلفت النظر فى هذا العمل أشياء عدة أولها: الفضاءات الدرامية البسيطة الملائمة للحدث وللجو العام للمسرحية، ومن ثم يمكن تنفيذها بأبسط الإمكانات، وثانيها: الإيقاع السريع الذى لم يفلت من الكاتب، حيث حافظ النص على إيقاعه الدارمى من خلال تلاحق مشاهده. أما الثالث فهو: لغة الحوار التلقائية ذات الجمل القصيرة التى تسهم فى دفع الصراع وفى سرعة الإيقاع دونما مونولوجات طويلة، قد تؤثر فى الإيقاع الدرامى وتصيبه بالوهم والتراخى.. وإجمالاً اعتبر الناقد "التميمة والجسد" نصًا مختلفا، يخالف القاعدة التجريبية التى ينطلق منها سعيد حجاج فى معظم أعماله المسرحية السابقة.

وهو ما عدَّه توجهًا جديدًا له نحو مسرح هادف بسيط، يتناسب مع مجتمعاتنا العربية.



الكتاب: التميمة والجسد
الكاتب: سعيد حجاج
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.






• كنتاج لورشة عمل مشتركة يقدم المخرج محمد عبادى والمؤلف محمد عبد المعطى عرضاً مسرحياً جديداً لنادى مسرح بنى سويف.

برنامج قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية خلال الموسم الشتوى



للحجز والاستعلام : ٣٣٤٧٠٦١٢ - ٣٣٤٦٤٨٧٠ - ٣٣٤٧٠٥٠٣

وزارة الثقافة البيت الفنى للفنون الشعبية والإستعراضية

الفرقة القومية للفنون الشعبية

الثلاثاء من كل إسبوع

حصرياً

على مسرح البالون بالعجوزه - التاسعة مساءً

By :Moustafa Awad

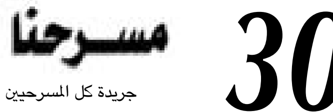
أسعار التذاكر ١٠ - ٢٠ - ٣٠ - ٤٠ جنيه للاستعلام : ٣٣٤٧١٧١٨

وزارة الثقافة البيت الفنى للفنون الشعبية والإستعراضية



أسعار التذاكر ١٠ - ٢٠ - ٣٠ - ٤٠ جنيه للاستعلام : ٣٣٤٧١٧١٨

للاستعلام / مسرح البالون : ٣٣٤٧١٧١٨ - السيرك القومى بالعجوزة : ٣٣٤٧٠٦١٢



• إن المسارح هى ساحات الديمقراطية حيث يمكن للبشر أن يجتمعوا بتلقائية كى تحدث بينهم عملية تبادل وينصتوا لبعضهم البعض.



محمد فتحى.. من حفلات السمر إلى يونسكو مرة واحدة



عن طريق تقديم بعض الاسكتشات فى حفلات السمر قدم نفسه إلى أصدقائه الذين شجعوه على اقتحام عالم المسرح، ولم يكذب محمد فتحى خبراً فالتحق بفرقة قصر ثقافة المحلة، وراح يقرأ كثيراً حول المسرح حتى دله أولاد الحلال على «يونسكو» مرة واحدة.

مع فرقة «المحلة» شارك محمد فى عدد من العروض منها: «عليه العوض» إخراج سمير القريعى، «ثورة الزنك» إخراج هشام القاضى، «ثورة المدينة» للمخرج سيد الحسينى، «القصة المزدوجة» إخراج مسعد الطنبالى، و«برلمان الستات» مع المخرج أحمد عبد الجليل.

هذه الأدوار والخبرات التى أهلته للإخراج، فأنفق جهده بعد ذلك فى البحث عن نصوص جيدة ليخرجها فكان أن اختار أولاً «يونسكويات» المعدة عن أعمال يونسكو، ثم «الآخر» تأليف ياسر علام، ومنه إلى «مركب بلا صياد» لإليخاندرو كاسونا، و«العادلون» لألبير كامى، ثم «كهف سلمى».

محمد متحمس جداً لوجوده كمخرج، ويتمنى أن يخرج «ماكبث» وأن يقوم بأداء شخصية «عبد الله بن محمد» فى ثورة الزنك.

يحيى محمود.. أحسن ممثل صاعد فى المهرجان القومى للمسرح

بدأ يحيى محمود مسيرته المسرحية التى يعتبرها ناجحة حتى الآن فى المسرح المدرسى، خاصة فى المرحلة الثانوية، حيث شارك من خلال أنشطة إدارة العمرانية التعليمية فى عدد من العروض منها «عريس لبنت السلطان، باب الفتوح، المشخصاتية»، كما حصل على جائزة أحسن ممثل على مستوى الجمهورية أكثر من مرة، ذلك قبل أن ينتقل إلى المسرح الجامعى ليقدم من خلال فرقة كلية التجارة جامعة القاهرة عدداً من العروض الأخرى الناجحة، من أهمها «سكة السلامة» التى قام فيها بدور (أبو المجد المحامى)، والحصار، والطاعون، لألبير كامى، ثم «سور الصين» وجميعها من إخراج حسين محمود، وقد حصل يحيى أيضاً عن أدواره فى هذه العروض على عدد من الجوائز على مستوى الجامعات. غير أنه يرى أن أهم جائزة حصل عليها هى جائزة أحسن ممثل صاعد فى المهرجان القومى للمسرح، فى دورته الأولى، عن دوره فى عرض «حكاوى الحرملك» من إخراج عبير على، وسبب اعتزازه بهذه الجائزة أكثر من غيرها أنه حصل عليها من أهم مهرجان مسرحى فى مصر.

يحيى محمود له عدد من التجارب الإخراجية أهمها إخراجه لعرض «كوكب الفيران» والذى حصل عنه على جائزة أول إخراج على مستوى الجامعة، ومع ذلك فهو يعتبر «التمثيل» متعته الأولى والحقيقية.

وإلى جانب أدواره المسرحية فقد شارك فى عدد من الأعمال السينمائية منها: «الرهينة، كلام فى الحب، دم الغزال»، كما شارك فى عدد من المسلسلات منها «أسلحة دمار شامل، رجل الأقدار».

يحيى محمود يقف الآن على خشبة مسرح الغد مشاركاً فى مسرحية «رجل القلعة» من إخراج ناصر عبد المنعم، ويتمنى أن تثبت أقدامه على الخشبة بأدوار متنوعة تكشف الكثير من موهبته.

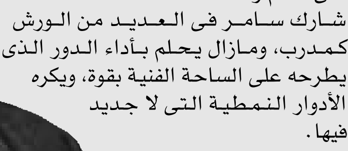


زياد يوسف

سامر وليم صادق.. يكره الأدوار النمطية

أحب سامر وليم المسرح منذ المرحلة الابتدائية فالتحق بالمسرح المدرسى وعندما وصل إلى المرحلة الجامعية، بدأ يهتم بالاطلاع على مدارس التمثيل وتدريب الممثل.

شارك سامر فى العديد من العروض المسرحية منها: «السلطان الحائر» إخراج خالد جلال، «الميلاد» إخراج خالد الصاوى، وحصل على جائزة أفضل ممثل أول أكثر من مرة وعلى مسرح البالون شارك فى عرض «نخلتين فى العلالى» إخراج حسام عطا، كما حصل أيضاً على جائزة أفضل ممثل ثان فى مسابقة المساحة الفارغة التى نظمتها قناة النيل لاكتشاف وجوه جديدة. شارك سامر فى عروض الثقافة الجماهيرية فى الفيوم وحصل على جائزة أفضل ممثل عن عرض «مقتل القمر الجنوبى» إخراج عزت زين، ونفس المركز عن نفس العرض فى مهرجان المسرح العربى، ومهرجان زفتى، ثم شارك فى عرض «ناعسة» للمخرج أيمن الجندى وحصل على جائزة أفضل ممثل فى مهرجان الجمعيات.



شارك فى عرض «موت فوضوى صدفة» إخراج عادل حسان، وحصل أيضاً على أفضل ممثل من مهرجان سعد وهبة ونفس الجائزة عن عرض «ساعة واحدة» للمخرج أيمن الجندى من مهرجان الجمعيات. ولم يكتف سامر بما حققه فى التمثيل، واتجه للإخراج، ومن العروض التى أخرجها «حفلة المجانين» تأليف خالد الصاوى، و«إنت اللى قتلت الوحش» تأليف على سالم و«أقنعة الملائكة».

شارك سامر فى العديد من الورش كمدرب، ومازال يحلم بأداء الدور الذى يطرحه على الساحة الفنية بقوة، ويكره الأدوار النمطية التى لا جديد فيها.



عفت بركات

أحمد فايز عطية.. بين زكى وصبحى

يتمنى أن يصل لنجومية أحمد زكى، الذى يعتبره «رئيس جمهورية التمثيل السينمائى» وفى المسرح فإن مثله الأعلى هو «محمد صبحى» ذلك لأنه يكره الإسفاف ويقدم مسرحاً كوميدياً محترماً يقوم على الموقف.

من هنا بدأ أحمد فايز عطية التفكير فى خوض التجربة الفنية كممثل، فالتحق أولاً بفريق التمثيل بقصر ثقافة المطرية، وشارك معها فى تقديم مسرحية «ثورة الموتى» عن «زائرى القبور» لـ (أروين شو).

وبعدها قرر أن يصقل موهبته بالدراسة فالتحق بدورة تمثيلية بجمعية أنصار التمثيل والسينما، ثم التحق بفرقة استوديو الفكرة ليقدم معها عرض «قراصنة بابل» من إعداد وإخراج طارق السباعى، ومعها أيضاً يقوم الآن بعمل بروفات العرض الجديد «دوائر» لنفس المخرج.

التحق أحمد فايز أيضاً بقصر السينما للدراسة «قسم تمثيل»، وقدم من خلاله مسرحية «بين القصرين» التى ستعرض قريباً كمشروع تخرج على مسرح قصر ثقافة السينما.



ولا يمل فايز من التعلم، فهو يعتبره وسيلته لاكتساب شخصية فنية متفردة لا تتشابه مع غيرها، حتى ولو كانت لأحمد زكى الذى يعشقه، فهو لا يريد أن يكون نسخة مكررة، ودائماً يبحث عن الجديد داخل ذاته، ومن أجل هذا أيضا التحق مؤخراً بورشة المخرج سمير العصفورى.

فايز يشارك الآن فى عرض «الإسكافى ملكاً» على المسرح القومى، مع المخرج خالد جلال وهى الخطوة التى يعتبرها مهمة جداً فى مشواره المسرحى، حيث يرى أن مسرح الدولة هو «أحسن المسارح» تقديماً للعروض الجيدة.



إصرار الشريف

أيمن عبد المنعم.. بين شيخ العرب وميراث الدم

عن طريق مركز الفنون بقنا قطع أيمن عبد المنعم أولى خطواته نحو المسرح كممثل وفى أول تجربة اشترك فيها حصل على جائزة أحسن ممثل عن عرض «ست الحسن» إخراج محمد على عبد اللطيف فالتحق بعدها بقصر ثقافة قنا عضواً بالفرقة القومية.

تتابعت بعد ذلك أعماله فى نادى المسرح والفرقة القومية فشارك فى «البراوى» إخراج محمد حلمى فؤاد، و«مولد سيدى طناش» إخراج عبد القادر مرسى، و«مصيلحى لا يشكر الظروف» إخراج الشاذلى فرح، و«حوش قراقوش» إخراج محمد حلمى فؤاد، و«حلم يوسف» إخراج محمد على عبد اللطيف وحصل عنها على جائزة أحسن ممثل.

أيمن مارس الإخراج فقدم عرض «أطياف حكاية» لياسين الضوى، ثم «طرح الصبار» فى مهرجان سعد الدين وهبة وحصل هذا العرض على سبع جوائز فى الإخراج والموسيقى والتمثيل رجال ونساء وجائزة أفضل عرض، ثم أخرج «كفر التهدات».



انتقل إلى القاهرة للعمل فى السينما والتليفزيون فشارك بالتمثيل فى حلقات فركش، ثم «عصابة المال» إخراج عصام السيد.

أيمن مشغول هذه الأيام بتصوير حلقات مسلسل «مسك الليل» لأحمد صقر، ويؤكد أنه لن يتخلى عن المسرح، وأنه سوف يواصل نجاحه ويتمنى أن يلتحق بأكاديمية الفنون، فالدراسة فى رأيه فى نفس أهمية الهواية.

أيمن يحلم بأن يقوم بأداء دور «المجاهد» وإخراج نص «شيخ العرب» للمؤلف شاذلى فرح و«ميراث الدم» لمحمد موسى.



• تضامنا مع اليوم العالمى للمدمن قدمت فرقة «حالة» عرضها المسرحى «كستور بالغناء الشعبى» للمخرج محمد عبد الفتاح.

• إن ما يحاول المسرح أن يتجنبه هو جعل البؤس أمراً فردياً، ذلك لأنّ الفردية فى البؤس تعد الخميرة الفعلية التى تزيد من الرغبة فى العنف.

فرقة «الفنانين المصريين»



عطشان يا صبايا أول الأعمال المسرحية

.قام بتأسيسها المؤلف المسرحى حسام حازم عام 1978 وهو ضابط شرطة من مواليد 1949 وتخرج فى كلية الشرطة عام 1971 وفى كلية الإعلام 1976 ووالده الإعلامى الكبيرحازم فودة، وقد مارس حسام العمل بالصحافة منذ أواخر الستينيات، وقد تدرج فى مناصب الشرطة حتى رتبة عميد بمديرية أمن القاهرة ثم التحق بقطاع الإعلام.

بخلاف الكتابة الصحفية فى أكثر من مجلة وجريدة (من أهمها مجلة الكواكب) والكتابة المسرحية، قام حسام حازم بكتابة بعض سيناريوهات الأفلام وسهرات التليفزيون ومن بينها فيلم الشيطانة التى أحبتنى، والسهرة التليفزيونية الناس والليل.

قدم أول أعماله المسرحية بعنوان "عطشان يا صبايا" عام 1976 للفرقة الغنائية الاستعراضية (أنغام الشباب) وتلتها "مصر بلدنا" للفرقة الغنائية الاستعراضية عام 1978من إخراج أحمد زكى.

قدمت الفرقة خلال مسيرتها الفنية القصيرة نسبيا - حيث استمرت عشر سنوات فقط – ثمانى مسرحيات هى: المتشردة، ربع دستة أشرار، باى باى كمبورة، لك يوم يا زوربا، الراجل يقول لأ، إمبراطور عماد الدين، اللعيبة همّ، الموقف خطير جداً، وجميعها من تأليف مؤسس الفرقة حسام حازم.

قدمت الفرقة عروضها على عدة مسارح من بينها نادى الجزيرة، ميامى الجديد بباب اللوق، وإن استقرت بعد ذلك بمعهد الموسيقى العربية بشارع رمسيس.



إحدى عروض الفرقة

قام بإخراج عروض الفرقة نخبة من كبار المخرجين فى مقدمتهم جلال الشرقاوى، حسن عبد السلام، محمود الألفى، عوض محمد عوض. يحسب لهذه الفرقة أيضا محاولة إيجاد حلول غير تقليدية لأزمة دور العرض وافتتاح مسرح نادى الجزيرة الصيفى، وكذلك تجديدها لمسرح محمد عبد الوهاب (معهد الموسيقى العربية).

وقد توقفت الفرقة نظرا لارتفاع أجور الممثلين وكذلك ارتفاع قيمة إيجار المسارح مما يصعب معه تحقيق أرباح مادية خاصة مع وجود ضريبة الملاهى، وارتفاع تكلفة الإعلان بوسائل الإعلام المختلفة وخاصة بالصحف والمجلات والتليفزيون.



توقفت الفرقة نتيجة ارتفاع أجور الممثلين

اهتمت الفرقة بتقديم الكوميديا، والكوميديا الغنائية خاصة وكانت فترة نشاطها فى نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات قد ارتبطت بالمواسم الصيفية وجمهور السياحة العربية.

شارك فى كتابة الأغانى للفرقة نخبة من الشعراء وكتاب الأغانى فى مقدمتهم عبد الرحيم منصور، كمال عمار، صلاح عبد الله وبوضع الألحان بليغ حمدى، أحمد الشابورى، هانى شنودة، كمال هلال، محمد الشيخ.. تعتبر مسرحية «إمبراطور عماد الدين» وتناولها لقضية الاغتيالات السياسية هى درة أعمال الفرقة خاصة مع مشاركة النجوم حسين فهمى، هالة فاخر، أسامة عباس، المنتصر بالله، كما كانت باى باى كمبورة هى أكثر عروض الفرقة تجارية.

والجدير بالذكر أن هذه الفرقة قد استطاعت تحقيق نجاحات جماهيرية برغم تلك المنافسة الشرسة بين عدد كبير من الفرق التجارية فى ذلك الوقت وفى مقدمتها الفنانين المتحدين، استديو80 المسرح الجديد، المدبوليزم، الكوميدى شو، النيل المسرحية، كوميك تياترو (الإبيارى)، المصرية للكوميديا.

د. عمرو دواره

• المخرج حامد سلام يستعد لتقديم مسرحية «الظمأ» للكاتب يوجين أونيل بمركز شباب 15 مايو.

مجرد بروفة

امسك ممثل

يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

اعـتـبـرنى أقـول "امـسـك حـرامـى".. اللصوص كثيرون هذه الأيام.. تمسك مين ولاّ مين.. هذا سيكلفك مجهوداً كبيراً، لكنك لها.. توكل على الله وكله بأجره وثوابه.. ما دامت هناك لياقة بدنية - بشرط ألا تكون مثل لياقة لاعبى الزمالك - فلا تزعجك كثرتهم.
والحرامى الذى أقصده أكيد تعرفه.. ممثل فاشل لا يمكن أن تتذكر له دوراً أو حتى مجرد مشهد فى مسرحية أو فيلم أو مسلسل لأنه غير موهوب أساساً ولا علاقة له باللعبة، وبدلاً من أن يحترم نفسه - منين يجيب الاحترام - ويبحث عن عمل شريف يأكل منه "عيش" تمخض تفكيره الشيطانى عن استغلال صفته كممثل مزعوم، وراح، بالتعاون مع فاشلين آخرين - أكيد تعرفهم أيضاً - يتاجر بهذه الصفة ليحقق أرباحاً طائلة، حتى لو كان ذلك على حساب سمعة مصر وفنانيها.. واعذرنى إذا كنت أتكلم عن "سمعة مصر" على رؤوس الأشهاد، فهذه طريقة لا أحبها نظراً لتجاربى المريرة مع أولئك الذين لا يكفون عن الحديث عن سمعتها وهم أكثر من يلطخونها فى الوحل.. كلام كبير، عديه -أرجوك - بمناسبة رأس السنة.. رأسها وليس أى موضع آخر.
صاحبنا الفاشل أصبح - ومعه الفاشلون الآخرون - متعهد توريد مسرحيات إلى الدول العربية.. الاسم مسرحيات أما الواقع فشىء أتفه من "النمر" وأخته "روايح".. نمر ساذجة يتم التدريب على أدائها فى الطائرة، وأحيانا يلغى التدريب نظراً للمطبات الهوائية.. أما العروض فلا مانع من أن تتم داخل شوادر أشبه بشوادر مولد سيدى الحلى.. الذى فى روض الفرج.
وأنت إذا تغاضيت عن أولئك الذين يمرمطون بكرامة الفن المصرى الأرض فى شوادر السعودية والإمارات ورأس الخيمة وأم القوين، فلن يمكنك أن تتغاضى عن أمور أخرى تتم فوق البيعة، وربما تكون هى البيعة نفسها.. فصاحبنا يستغل حاجة الكثيرين إلى العمل بعد أن ضاقت بهم مصر "المحروسة من العين" ويحصل من الواحد على 30 أو 50 ألف جنيه ويضعه فى كشف الفرقة المسرحية المسافرة إلى هذه الدولة أو تلك الإمارة ويحصل له بالتالى على تأشيرة دخول باعتباره ممثلاً، وهناك يطلق سراحه ويقول له: معاك ربنا.. أين أشرف زكى ونقابته؟
لقد تفاقمت هذه الظاهرة فعلاً وأصبحت تحتاج إلى وقفة سواء من الخارجية.. أو من الداخلية التى يجب أن تقبض مباحث أموالها على هؤلاء اللصوص بتهمة النصب والاحتيال على الغلابة، وتقبض عليهم مباحث آدابها بتهمة ارتكاب أفعال مسرحية فاضحة فى شوادر دول الخليج وإماراتها..
لابد من جهة أو ضوابط تنظم سفر الفرق المسرحية إلى الخارج وتشترط توفر الحد الأدنى من الجودة الفنية، فما دامت تسافر تحت لافتة "مسرح مصرى" فيجب أن تلتزم بهذا الشرط.
انتشرت مسرحيات "بير السلم"، وأصحابها معروفون بالاسم.. وإذا كانت الجهات المسئولة لا تعرفهم، أو تعرفهم وتتغاضى عنهم فإن لدينا الأسماء والوقائع والتفاصيل لمن يريد أن يعرف.
سنعذر النقابة هذه المرة على العروض العشرة التى سافرت إلى الدول العربية لإحياء ليالى العيد نظراً لأن النقيب كان مشغولاً بأداء مناسك الحج.. حج مبرور وذنب مغفور وبعودة إن شاء الله.

فينالة

«سيد مبارك» الرجل الذى عاش نصف قرن فى مسرح العرائس

فعلاً.. الدنيا بتتغير!

أحب زوجته من نظرة فى «كابينة» الإضاءة.. وترك عقد قران ابنته من أجل افتتاح «الرحلة العجيبة»





سيد مبارك

عالمه بالكامل تختصره جدران مسرح العرائس.. وحديقته الأمامية الزاهية الألوان، عمل به صبياً، وشهد أحلامه شاباً وتعلم من أساتذة كبار مروا به طوال الوقت، حتى حياته الخاصة مرتبطة بجدران مسرح العرائس، فقد شاهد زوجته - وقصة حبه الكبير - هناك، عندما كانت تأتى لزيارة والدها صانع العرائس وتعرف عليها ثم تزوجها قبل أن تنضم إلى «الفريق» مصممة فى قسم الأزياء بمسرح العرائس!
عالم «سيد مبارك» هو مسرح العرائس.. تاريخه وحكايات أيامه، وذكريات جمعته بأسماء لها ثقلها فى الحياة الثقافية والفنية فى مصر.
«واسطته» لدخول مسرح العرائس كان الأديب والمثقف الموسوعى د. ثروت عكاشة، الذى ساعده على الالتحاق بالمسرح تقديراً لوالده الذى كان يعمل «راعياً» لحديقة فيلته بالمعادى.. ليكتب بذلك السطر الأول فى «كتاب حياة» سيد مبارك.
لا تحتل «الليلة الكبيرة» موقعاً متفرداً فى تاريخ مسرح العرائس المصرى فحسب، بل تحتل صفحات البداية.. بداية مشوار «سيد» مع مسرح العرائس، حيث عمل بها أثناء تقديمها فى بداية الستينيات وسافر معها داخل وخارج مصر.. ويتذكر سيد مبارك كيف التقى «صلاح جاهين» لأول مرة فى حياته أثناء تسجيل «الصوت» فى استوديو 46 بالإذاعة وكيف كان جاهين وقتها يدخن بشراهة ولا يتوقف عن التنكيت على أى شىء وكل شىء.. كان صلاح وقتها فى ذروة النشوة تملؤه الأحلام والآمال بـ «أوبرا فى كل قرية»، أما صلاح السقا مخرج الليلة الكبيرة، فكان «حكاية» هو الآخر ويتذكر عم سيد كيف تجمع صلاح وعمال وفنانو المسرحية فى أحد الفنادق بإيطاليا أثناء تقديمهم للمسرحية هناك، وقال لهم السقا «اللى ينزل «البيسين» سأعطيه 100 دولار» ورغم برودة الجو الرهيبة قرر بعضهم المغامرة من أجل المائة دولار وعندما خرجوا وهم يرتجفون قال لهم صلاح بخفة ظله.. هيه.. ضحكت عليكوا!!
موقف آخر أكثر طرافة كان بطله هذه المرة أحد الفنيين حيث كانت الفرقة متوجهة إلى أسوان لتقديم العرض هناك وأثناء السفر بالقطار دبر «الزميل» مقلباً للجميع حيث قام بإلقاء أحذية زملائه من شباك القطار، ويومها اضطروا لمقابلة المحافظ بـ«الشباشب».
علاقة عمال وفنانى المسرح بعملهم وقتها - يقصد فى الستينيات - كانت علاقة عشق حقيقى وتفان لا نهائى، ويذكر سيد مبارك أن عقد قران ابنته صادف يوم افتتاح مسرحية «الرحلة العجيبة» من إخراج محمد كشك، والذى رفض كل محاولات سيد للاعتذار، فما كان منه إلا التواجد مع زملائه، تاركاً عقد قران ابنته.. التى قدرت الموقف تماماً فهى الأخرى تعمل فى مسرح العرائس وتدرك جيداً معنى أن تكون فناناً!
ويتذكر عم سيد الذى رأس قسم الأصوات والإضاءة بمسرح العرائس لعدة سنوات كيف كانوا يعملون زمان بـ «الريل» وهى شرائط صوت تلف فى بكر، ثم تحولوا إلى الكاسيت، وبعدها شرائط الداد - التى تشبه الفيديو.. قبل الوصول إلى المرحلة الحالية التى تستخدم فيها «السى دى».. ويتنهد طويلاً قبل أن يقول.. الدنيا بتتغير.
ما لم يتغير فى عم سيد خلال 45 عاماً قضاها يعمل فى مسرح العرائس هو حبه لهذه المهنة، ذلك الحب الذى ورثه عنه أبناؤه، الذين اختاروا المجال ذاته، وذلك الحب هو الذى ساعده على تجاوز مصاعب ومآزق بلا حصر، يذكر منها مثلاً كيف استطاع أن يخلق «مؤثراً» فنيا يعطى إحساس الدخان قبل أن يتوافر تقنياً، حيث كان المسرح يقدم وقتها عرضاً بعنوان «بحر ورجالة»، حيث كان يفترض أن هناك مراكب تحترق، ولما كان الدخان غير متوافر وقتها، فقد قام بإحضار «مراوح» تنثر بودرة رمادية مع إضاءة حمراء، الأمر الذى أعطى انطباعاً بحدوث حريق..
الحكاية الختامية هى حكاية زواجه والتى رواها عم سيد مبتسماً: كان إبراهيم خلف - والد زوجتى - صانعاً للعرائس وكانت ابنته تأتى لزيارته فى المسرح، وذات يوم كنت أعمل فى «كابينة» الإضاءة فشاهدتها، ثم تعارفنا وذهبت إلى منزل والدها وطلبت يدها، قبل أن تلتحق بالمسرح فى قسم الأزياء.
.. قبل أن أودعه وجدتنى أردد عبارته الأثيرة «الدنيا بتغيير».



حسن الحلوجى

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر